LES MUSICIENS CÉLÈBRES

MENDELSSOHN

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

MENDELSSOHN

PAR

PAUL DE STŒCKLIN



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

A

MADAME MARGUERITE QUIDDE

Hommage de respectueuse gratitude.

MENDELSSOHN

I

La famille Mendelssohn occupait, en Allemagne, au commencement du XIXe siècle, une haute situation. Sa fortune avait été rapide et d'autant plus éclatante que ses origines étaient obscures.

Qui donc, en effet, aurait pu prédire au laid petit juif, bossu et contrefait entrant, un soir de 1743, à Berlin pour chercher à y gagner sa vie, la brillante destinée de sa descendance? Moïse Mendelssohn, le grand-père du compositeur, était le fils d'un pauvre maître d'école de Dessau. Par son intelligence, sa soif de savoir, le large libéralisme de son esprit, la belle culture à laquelle il parvint en vrai autodidacte, il sut bientôt conquérir sa place au soleil. Ses efforts furent d'autant plus méritoires, qu'il avait à lutter contre les vieilles habitudes, les préjugés de race des chrétiens, une législation d'exception qui le mettait en dehors du droit commun, et l'étroite orthodoxie talmudique dans les chaînes de laquelle le judaïsme étouffait.

Quand il eut trouvé une situation et qu'il fut à l'abri du

besoin, il entreprit une œuvre noble et belle, la grande œuvre de sa vie : la régénération morale et matérielle de ses coreligionnaires.

Son œuvre littéraire est curieuse surtout par son idéalisme. Esprit délicat, élégant, peu combatif, spiritualiste, il avait en égale aversion le dogmatisme et le scepticisme. Parmi les penseurs allemands il est surtout considéré comme écrivain. Il a le culte de la forme. Platon est pour lui le plus grand des philosophes, moins à cause de sa doctrine que par la façon dont elle est exprimée. Il semble, quand on parle de Moïse Mendelssohn, qu'on fait l'éloge atténué et discret de toutes les qualités que son petit-fils, Félix, aura à un degré éminent.

Moïse Mendelssohn n'eut pas les loisirs d'amasser de l'argent. Il laissa plusieurs enfants qui firent leur chemin comme ils purent. Une des filles, Dorothée, épousa successivement Veit et Frédéric Schlegel et fut célèbre par son rôle dans le mouvement romantique. Une autre, Henriette, vécut à Paris, gouvernante dans la famille du général Sébastiani. Joseph, l'aîné des fils, fonda une maison de banque à Berlin dont l'importance grandit rapidement et qui devint et est encore à l'heure actuelle, un des premiers établissements de crédit de l'Europe. Abraham, le second, père du compositeur, se lança dans les affaires. En 1803, il est caissier de la banque Fould à Paris. A Berlin, où il passa ses vacances, il fut présenté chez les Salomon, une riche famille juive. La fille de la maison, Léa, se trouvait être l'amie intime d'Hen-

riette Mendelssohn. « Elle n'était pas belle, mais fort intelligente et modeste, jouait du piano et chantait avec expression et grâce, dessinait fort bien, parlait le français, l'anglais, l'italien et, en secret, lisait Homère dans l'original. » Abraham demanda la main de la jeune fille. Mme Salomon ne se souciait pas d'avoir pour gendre un commis. De son côté, Mendelssohn adorait Paris, pas du tout Berlin. Il finit par se rendre aux considérations de sa sœur Henriette qui lui démontra combien « le pain sec de Paris risque d'être amer », et s'associa à son frère Joseph; en décembre 1804, il épousait Léa et allait habiter Hambourg avec sa jeune femme.

C'est dans cette ville que Félix Mendelssohn naquit le 3 février 1809[1]. Sa famille, en butte aux vexations de l'armée française, ne tarda pas à quitter Hambourg et en été 1811, se fixa définitivement à Berlin.

Abraham Mendelssohn eut bientôt, grâce à sa fortune, à son nom, à sa large hospitalité, une situation prépondérante dans la capitale de la Prusse. Heureusement inspiré par son beau-frère, qui s'était converti au protestantisme et avait pris d'une terre possédée par les Salomon au bord de la Sprée le nom de Bartholdy, il fit baptiser ses enfants dans la religion luthérienne et se nomma Mendelssohn-Bartholdy, pour se distinguer des autres membres de sa famille restés juifs. Lorsqu'on n'a plus la foi en l'efficacité absolue d'une religion, observait

[1] Deux autres enfants naquirent à Hambourg : Fanny, l'aînée, le 14 novembre 1805 ; Rébecca, le 11 avril 1811 ; Paul, le dernier, naquit à Berlin, le 30 octobre 1813.

très judicieusement l'oncle Bartholdy, il est criminel de forcer ses enfants à y demeurer et à en souffrir. Abraham Mendelssohn devait se convertir lui-même, plus tard, en 1822.

Il ne croyait en somme à aucune révélation, mais se sentait attiré par le christianisme à cause de sa haute portée morale. Il arrèta sa vie sur un idéal unique, le culte du devoir, qu'il inculquera à ses enfants. Malgré ses affaires, il s'occupe personnellement de l'éducation de ceux-ci, est l'âme de la famille et après avoir été le père le plus ferme et le plus affectueux, devient pour tous, pour son aîné Félix surtout, le meilleur et le plus dévoué des amis. D'une modestie charmante, il se plaisait à dire, en souriant, qu'après avoir été le fils de son père, il était devenu le père de son fils.

Félix et sa sœur Fanny montrent, très tôt, d'étonnantes dispositions musicales. Ils rappellent étrangement Marianne et Wolfgang Mozart. Dès 1816, ils reçoivent de leur mère les premières leçons. Cette même année, Abraham, se rendant à Paris pour le règlement de la contribution de guerre, emmena avec lui ses deux aînés à qui Mme Bigot, la célèbre interprète de Mozart, enseigna le piano. Abraham Mendelssohn a, dès lors, le sentiment de l'avenir qui se prépare à son fils. En rentrant à Berlin, il lui choisit les meilleurs maîtres.

Berlin n'a jamais été une ville d'art. Le Berlinois est sec, froid, raisonneur, affairé et la musique n'est, pour lui, pas autre chose qu'un luxe qu'il est de bon ton de se payer. Au commencement du XIXe siècle, les trois per-



FÉLIX MENDELSSOHN ENFANT, 1822
(D'après un dessin au crayon de son beau-frère, le peintre W. Hensel, appartenant à Mme Léo, née Hensel.)

sonnalités saillantes du monde musical étaient Frédéric Zelter, Bernard Klein et Louis Berger. Zelter surtout était l'oracle de ses compatriotes. Il avait été maçon avant d'être compositeur. Armé d'une théorie solide et de beaucoup de sens pratique, il était célèbre par son esprit original jusqu'à la grossièreté. Directeur excellent, organisateur habile, il fit merveille à la tête de la *Singacademie*. Son amitié avec Gœthe dont il était l'informateur musical et la correspondance qu'elle occasionna contribuent plus que ses œuvres sèches et ternes à nous le rappeler.

Louis Berger était, au contraire, une nature chaude, sentimentale et douce. Elève de Field, de Cramer et de Clementi, il avait la vraie technique classique du piano.

C'est à leurs soins que l'on confie Félix et sa sœur. Par ce choix Abraham montre qu'il entend ne rien négliger pour que l'éducation musicale de ses enfants soit la meilleure possible. Cette éducation est, du reste, très générale et très complète. Si la musique y occupe le premier rang, elle est loin de tenir toute la place. Roesel est chargé de l'enseignement du dessin que Félix cultivera toute sa vie avec autant de goût que de plaisir (plusieurs de ses aquarelles ne sont pas indignes d'un professionnel). De plus les enfants ont à la maison, comme précepteur, le Dr Heyse, philologue distingué qui avait déjà été auprès du fils de Humboldt et à qui incombe la direction des études. Il y a entre frères et sœurs une émulation charmante. Les aînés sont plus spécialement musiciens. Paul, toutefois, joue fort joli-

ment du violoncelle et Rebecca chante à ravir. Les garçons sont plus mous que les filles. Félix mord difficilement au grec, sa sœur cadette s'y met avec passion, l'entraînant à sa suite et tous deux arrivent bientôt à lire Platon à livre ouvert.

Les exercices physiques, leçons de gymnastique, d'équitation, longues marches, vie en plein air, ne sont pas négligés. Abraham Mendelssohn vise à un harmonieux épanouissement de tout l'individu, dans son corps comme dans son âme et dans son intelligence. Son fils Félix deviendra un cavalier élégant, un danseur passionné. Avec quelques amis, très jeune encore, il organise un club de nageurs et compose pour eux, sur des vers de son ami Klingemann, des mélodies que la joyeuse bande s'efforçait, en s'ébattant dans l'eau, de chanter en partie.

Mais la grande sollicitude d'Abraham est pour le développement moral de ses enfants. Il a maintenu dans sa famille le despotisme juif, la vieille discipline patriarcale ; il entend être le maître absolu, mais un maître aussi affectueux et bon que sévère, et dont l'autorité durera jusqu'à sa mort. Il exige beaucoup des siens, les élève dans le goût de l'ordre, du travail. Félix a dix ans quand son père lui écrit : « Relis ta lettre avant de l'expédier et demande-toi si, en la recevant, tu la comprendrais et pourrais faire une commission dont elle te chargerait. » Il faudrait citer tout entière l'incomparable épître écrite à Fanny à l'occasion de sa confirmation. Elle jette un jour sur la noble nature d'Abraham, le caractère de ses leçons

toutes parfumées d'idéalisme et que domine le culte du devoir : « Par ta profession de foi, dit-il en terminant, tu as rempli une obligation vis-à-vis de la société, te voilà chrétienne. Sois maintenant ce qu'exige ta qualité d'être humain, sois vraie, fidèle et bonne. Ta mère et moi sommes en droit d'exiger une obéissance jusqu'à la mort à ton père, une attention continuelle et sans relâche à la voix de ta conscience qui se laisse parfois étourdir, mais jamais surprendre ni tromper et ainsi tu acquerras le plus grand bonheur qu'il soit possible d'avoir sur cette terre, la satisfaction et la paix du cœur. »

Abraham Mendelssohn a une idée très nette des obligations qui lui incombent. Pour ses enfants « il n'y a que le meilleur qui lui paraisse assez bon ». C'est dans ces idées que Félix grandit et se développa.

Cependant les extraordinaires dispositions musicales de celui-ci s'affirment de plus en plus. Entre lui et sa sœur Fanny s'établit une rivalité féconde. Fanny nature plus forte, moins souple, moins rêveuse, plus volontaire, prend sur son frère un véritable ascendant. Aussi merveilleusement douée que lui, elle reçoit les mêmes leçons. A treize ans, elle jouait par cœur 24 préludes de Bach. C'est le jeu de cette petite fille qui reconquit l'affection de la grand'mère Salomon, profondément attachée à la vieille religion d'Israël et qui ne pouvait pardonner à son gendre d'avoir fait baptiser ses enfants. Très tôt Fanny comprend que la musique sera peut-être pour Félix une carrière, mais ne sera jamais pour elle qu'un ornement. Elle se contenta du rôle d'amie, d'inspira-

trice, de confidente et sut toujours s'effacer avec infiniment de délicatesse et de tact : « Demeure dans cet esprit, lui écrit son père, il est vraiment féminin, et ce qui est féminin seul peut parer une femme. » « Jusqu'ici, écrit-elle en 1822, en parlant de son frère, je possède sa confiance absolue. J'ai vu son génie s'épanouir pas à pas, et, à certains points de vue, ai contribué moi-même à sa formation. Il n'a d'autre conseiller musical que moi. Aussi n'écrit-il jamais une pensée sans me l'avoir communiquée. Je savais son opéra par cœur, avant qu'il en eût écrit une note. » Elle composa plusieurs lieder que Mendelssohn ne dédaigna pas de publier sous son propre nom, et qui sont du reste étrangement mendelssohniens.

A l'âge de neuf ans, le 24 octobre 1818, Félix joue pour la première fois dans un concert public la partie de piano d'un trio de Wœlfl. Dès lors sa réputation est fondée. Henri Heine pourra dire plus tard, en 1822, après l'avoir entendu exécuter un concerto de sa composition : « Sauf le petit Mendelssohn qui est un second Mozart, de l'avis de tous les musiciens, je ne connais aucun musicien de génie à Berlin. »

A cette époque, c'est un beau garçon à l'air intelligent, ouvert, un peu rêveur. « Félix Mendelssohn, note Zelter, est un bon et joli enfant, gai et obéissant. Fils de juifs, il n'est pas juif du tout. Ce serait vraiment drôle de voir d'un juif naître un artiste ! »

En novembre 1821, Zelter l'emmène avec lui faire une visite chez Gœthe à Weimar. Le grand poète se

prend d'une vive sympathie pour ce gamin de douze ans. Il se noue entre le vieillard et l'enfant une amitié touchante. Les lettres par lesquelles Félix racontent les événements de son séjour sont exquises. Elles circulent de mains en mains chez tous les membres de la famille où grandit le culte de son génie : « Les lettres de cet enfant feront un jour époque, dit la tante Henriette Mendelssohn, alors gouvernante de la future et malheureuse duchesse de Praslin, c'est un artiste, dans toute l'acception du mot. » Cet enfant joli et obéissant a son jugement à lui, fort indépendant. Il se trouve à l'aise dans le cénacle du vieux patriarche de Weimar. Il étonne celui-ci et son entourage par sa facilité à improviser, par la profondeur de ses improvisations ainsi que par la netteté et le charme de son toucher. Parlant d'un jeune pianiste que Gœthe estimait fort, « on a confondu, remarque-t-il, son joli visage sous son vilain jeu. » Il demeure une quinzaine à Weimar et fait sensation.

Le jeune virtuose était déjà aussi un compositeur. En 1820, il avait fait une sonate de piano et violon, deux sonates pour piano, des quatuors pour voix d'hommes, des lieder. En 1822 paraissent un psaume pour trois voix de femmes, un concerto de piano, trois fugues, deux symphonies pour cordes, un petit opéra en un acte, *les Deux neveux*, qui révèlent des qualités très réelles.

Ces œuvres se jouaient dans la maison paternelle. Nombre d'amis étaient invités et bientôt les dimanches Mendelssohn furent si célèbres que tous les

étrangers de marque briguaient l'honneur d'y être admis.

Carl Maria von Weber fut de ceux-ci. Durant son séjour à Berlin où pour la première fois le 18 juin 1821 avait été donné *le Freischütz,* il avait fréquenté assidûment la maison Mendelssohn, inspirant « un terrible respect » au petit Félix. Le Freischütz en révélant à la fraîche imagination de l'enfant le monde enchanté de l'art romantique a eu, sur son développement, une influence considérable.

Au printemps 1822, Abraham avec tous les siens et quelques amis entreprend un voyage en Suisse au cours duquel se nouent de fortes et durables relations avec Spohr, entre autres, et Ferdinand Hiller alors âgé de neuf ans. « Il n'est pas possible de se figurer quelque chose de plus charmant que votre société et vos aménagements. Vous voyagez comme des princes qui seraient à la fois poètes et artistes, répond Henriette aux lettres de sa belle-sœur lui narrant les péripéties de la route. » Dans le ravissement de ces semaines en famille au milieu d'une nature splendide, l'être entier de Félix se dilate : « Les conséquences de ce voyage se manifestèrent chez Félix aussitôt après notre arrivée. Il est devenu plus grand et plus fort. Les traits et l'expression du visage se sont transformés avec une extraordinaire rapidité. Sa jolie figure d'enfant a disparu, sa taille a pris quelque chose de masculin qui lui sied à ravir. Il est différent, mais non moins beau. »

La famille, au retour, s'arrête à Weimar, chez



MAISON DE LA FAMILLE MENDELSSOHN A BERLIN

Gœthe. « Viens, dit celui-ci à Félix en ouvrant son piano, viens et éveille tous les esprits ailés qui sommeillent depuis si longtemps là dedans. Sois mon David et que ton jeu chasse loin de moi les mauvais songes. » Gœthe n'était guère musicien. Il ne pouvait toutefois se lasser d'entendre son jeune ami. Un jour il lui demande une certaine fugue de J. S. Bach dont l'enfant ne se rappelle que le thème. Sans hésiter celui-ci improvisa sur ce thème une longue fugue. « C'est un exquis et divin enfant, renvoyez-le-moi bientôt que je me récrée en sa compagnie. »

A peine rentré à Berlin, Mendelssohn se remet vigoureusement au travail. Le quatuor à cordes op. 2 et la sonate pour piano et violon op. 4 sont de 1823. Ces œuvres et les précédentes sont évidemment des compositions d'élève, mais d'un élève de génie. Dans l'invention des thèmes transparaît le futur Mendelssohn, sa période élégante et arrondie. Les développements sont des procédés d'école. La part y est grande, faite à la virtuosité. On y sent les influences diverses : Weber et Mozart surtout qu'à cette époque il devait étudier spécialement.

Si le compositeur se cherche encore, le pianiste est un maître conscient de son autorité. Un jour, de passage à Reinerz en Silésie où il est en excursion avec son père et son frère, il consent à prêter son concours pour un concert de charité. On lui avait demandé un concerto de Mozart, mais à la répétition, l'orchestre, un orchestre d'amateurs, patauge. Félix garde toute son assurance.

Le soir, au grand ébahissement du public, il substitue au concerto attendu une improvisation magistrale sur des thèmes du Maître de Salzbourg et de l'auteur du *Freischütz*.

Aux dimanches Mendelssohn correspondaient les vendredis de Zelter qui commencèrent vers 1823. Zelter réunissait chez lui quelques membres de la Singacademie, des amateurs, dont Félix et sa sœur, pour chanter des œuvres vocales difficiles. C'est ainsi que Mendelssohn apprit à connaître la *Passion selon saint Mathieu.* A prix d'argent et après mille difficultés, sa grand'mère Salomon obtint de Zelter l'autorisation de faire copier la partition qu'il possédait du chef-d'œuvre de J. S. Bach et put, le soir de Noël 1823, l'offrir comme étrennes à son génial petit-fils.

Le 3 février 1823, la famille au complet fête le quinzième anniversaire de Félix par une représentation privée avec orchestre de son opéra *les Deux Neveux.* Durant le repas qui suivit, comme l'un des convives portait un toast à l'adolescent, Zelter se lève : « Mon cher enfant, dit-il, à partir d'aujourd'hui tu cesses d'être apprenti, te voilà compagnon. Je te consacre compagnon au nom de Mozart, au nom de Haydn, au nom du vieux Bach. »

Vers cette époque, Moschelès, en séjour à Berlin, pénétra dans le cercle Mendelssohn. Léa lui demanda de donner quelques leçons à son fils. Mais Moschelès s'aperçut bientôt qu'il n'avait plus affaire à un élève. Félix qui admirait beaucoup le jeu gracieux, délicat, la mer-

veilleuse technique du célèbre pianiste est choqué par ses effets de pure et creuse virtuosité pour laquelle il éprouve dès lors une insurmontable répulsion. De cordiales relations se nouent entre l'artiste mûr et l'adolescent, qui durèrent jusqu'à la mort de ce dernier.

Cependant le jeune Mendelssohn ne délaisse pas ses études générales. Il publie en 1825 sous la direction du Dr Heyse, une traduction métrique de l'*Andrienne* de Térence dont Gœthe écrit un éloge senti. Ce genre d'exercice occupera Félix toute sa vie. Il essaya maintes fois des adaptations de Byron et de Boccace, entre autres.

Cette année 1823 amène un événement de haute importance dans la vie de la famille : l'achat de la maison N° 3 de la Leipzigerstrasse à l'emplacement où se trouve actuellement le palais de la Chambre des Seigneurs de Prusse. Cette habitation, à laquelle un jardin vaste comme un parc était adjacent, possédait de grandes chambres, une salle pouvant contenir plusieurs centaines de personnes, admirablement propre à des représentations théâtrales, divers logements. L'hospitalité des Mendelssohn s'élargit. Ils reçoivent plus souvent et des sociétés plus nombreuses. Les habitués toutefois commencèrent par murmurer de voir leurs amis « se retirer si loin du monde, dans un coin perdu et mort où l'herbe croît dans les rues. Car la géographie des Berlinois d'alors s'arrêtait à la porte de Potsdam ».

En été la vie dans l'immense jardin est un perpétuel enchantement, une fête continuelle de poésie, de musique,

de jeux, de représentations, de travestissements où chacun a son rôle. Dans un des pavillons était déposé du papier et de quoi écrire. Chacun selon son humeur y notait des idées, quelque drôles qu'elles fussent, telles qu'elles lui passaient par la tête. Ainsi naquit, la Gazette du Jardin qui, en hiver, se transformait en Gazette du Thé et de la Neige et à laquelle Abraham, Zelter, Humboldt et d'autres ne dédaignaient pas de collaborer activement. Depuis 1822 il y avait tous les dimanches musique chez les Mendelsshon. Des artistes de la Chapelle royale étaient engagés pour compléter les ensembles et l'âme de ces réunions artistiques, le dieu, pourrait-on dire en l'honneur de qui tout est fait, c'était Félix. Avantage inappréciable qui lui permit, enfant, de se rendre compte de la portée de ce qu'il composait, de s'habituer ainsi à écrire non uniquement pour soi, mais pour un public, de pouvoir comparer sur-le-champ l'effet voulu à l'effet obtenu. Il s'accoutuma en outre à jouer et à diriger devant un auditoire. « Un dimanche chez Mendelssohn me paraît un chapitre d'un conte de fées », écrit Klingemann. Et depuis l'établissement dans la Leipzigertrasse, la valeur, le charme de ces réunions ne font que grandir.

La jeunesse de Mendelssohn, ne l'oublions pas, est l'époque de l'épanouissement du romantisme allemand et de la philosophie de Hegel. C'est l'époque des thés esthétiques dont Heine se moque. Berlin devient un milieu intellectuel et mondain. La maison Mendelssohn est un centre élégant où l'on cause d'art et de méta

physique et où l'on fait de l'incomparable musique. Y être reçu très simplement est un honneur que tous les grands esprits du temps recherchent. C'est devant ces auditeurs et à leur contact que Félix développait ses dons merveilleux d'artiste et d'homme.

En mars 1825, Abraham Mendelssohn va chercher à Paris sa sœur Henriette qui quitte les Sébastiani. Il emmène avec lui son fils Félix dans le but de le présenter à Cherubini alors directeur du Conservatoire.

Le Paris de 1825 était l'un des pôles du monde artistique dont Vienne était l'autre; le vieux Cherubini était l'arbitre et le grand pontife devant qui Beethoven lui-même s'inclinait. Il est curieux de voir Mendelssohn qui sera un pur Allemand, le plus purement allemand des musiciens, qui sera l'instrument de la *musicalisation* de l'Allemagne, et le *germanisateur* de la musique, aller demander à cet Italien francisé la consécration de son talent! Alors Weber vivait encore, Beethoven végétait, oublié entre Schubert et Salieri !

Durant ce séjour à Paris, Félix entre en rapport avec tous les grands artistes de l'époque. Il semble toutefois n'avoir eu de relations suivies qu'avec Cherubini. Celui-ci, dont la critique acerbe était l'effroi des contemporains, fait à l'adolescent l'accueil le plus flatteur. « Ce garçon est riche, il fera bien, dit-il, il fait même déjà bien, mais il gaspille trop son argent; je lui parlerai, et alors il fera bien. »

Ce garçon si riche est plein de dégoût pour le milieu musical parisien où il fréquente. Les « Kalkbrenner,

Onslow, Reicha, Herz, Baillot, Paër, qui ne connaissent pas une note de Fidelio et prennent Bach pour une vieille perruque savante » lui déplaisent fort. La mode est aux romances, aux pots pourris, aux arrangements de *Robin des bois* ou des *Mystères d'Isis*. Le peu de sérieux, la recherche de l'effet, les idées superficielles, l'ignorance des grands maîtres, surtout de Bach, Haendel, Mozart et Haydn, dans le culte desquels il a été élevé, tout cela le choque, le froisse. Il en gardera toute sa vie une aversion pour Paris qui, d'un autre côté, l'attire et le stupéfie par son luxe, l'éclairage des magasins et des rues, le bruit et le mouvement. Le mépris musical des Allemands pour Paris date à proprement parler de Mendelssohn[1].

L'année 1826 fut d'une incomparable magie. Tout ce qu'il y a d'intellectuels à Berlin se rendait aux soirées et aux matinées musicales de la Leipzigerstrasse; toutes les célébrités de l'époque s'y rencontrèrent bientôt.

Les albums du peintre Hensel, le mari de Fanny, contiennent beaucoup de portraits crayonnés par lui pendant ces réceptions et à l'insu des invités[2].

Une vie de famille exquise s'épanouit, à laquelle se mêlent des amis intimes, le Dr Casper, Schubring, le futur

[1] Il est à peine besoin de faire remarquer l'exagération puérile, la fausseté même d'un jugement porté en bloc et généralisé de parti pris. Mendelssohn aurait pu en dire tout autant de son propre pays, puisqu'il y lutta toute sa vie contre le triomphe de la mauvaise musique.

[2] Je note au hasard : Weber, Liszt, Gounod, Hiller, Clara Schumann, Ingres, H. Vernet, Schwind, la Pasta, Rachel, Lablache, la Schrœder-Devrient, Gœthe, Tieck, Hoffmann, Brentano, Hegel, Bunsen, Gans, Humboldt, Grimm, Ranke et cent autres.

auteur des livrets de *Saint Paul* et d'*Elie*, Karl Klingemann, nature poétique, délicate et rêveuse, Ed. Devrient, alors chanteur à l'Opéra, Marx, causeur brillant, très érudit, esprit de feu, qui révéla Beethoven à Félix et contribua à mettre ce dernier à la tête du mouvement de la nationalisation de la musique. Mendelssohn a trouvé sa voie, a atteint la maturité. Le 26 août il achève l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. C'est une page plus inspirée encore par l'été radieux de 1826 que par Shakespeare. Cet été, spécialement beau, fut une fête non interrompue de poésie, de grâce, de musique, de féerie dans le jardin de la Leipzigerstrasse. Le songe fut vécu. L'enchantement des soirs, la tiédeur de l'atmosphère, les frissonnements de la nuit sur les pelouses, les jeux de la lumière, les mille parfums de l'air, des bosquets et des fleurs, l'insouciante gaîté d'une vie pour ainsi dire en dehors de la vie, une vie de rêve, trouvèrent leur expression dans cette œuvre d'enthousiasme, de délicatesse et d'esprit. Félix et les siens ont refait à leur façon le poème de Shakespeare et la musique née de leurs émotions est définitive.

L'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* commença sa carrière par une très brillante exécution à Stettin. A son retour Mendelssohn mit à l'étude, sur la scène royale de Berlin, son opéra : *Les Noces de Gamache*, tiré d'un épisode de don Quichotte. La première représentation du 29 avril 1827 ne fut qu'un succès d'estime que Félix considéra comme un échec. Adulé par les siens, mis sur un piédestal, il était d'une sensibilité excessive, d'une extrême

et pointilleuse susceptibilité. Cette demi-réussite, ou plutôt l'absence du triomphe escompté fut sa première désillusion ; elle fut cruelle et se répercutera sur toute sa carrière. Tourmenté du désir de créer une œuvre dramatique, il n'y arrivera pas, tant il sera difficile sur le choix du sujet, cause, croyait-il, de son insuccès. Ce ne fut pas trop d'un long voyage en Allemagne pour le remettre.

A Pâques 1827, Félix Mendelssohn entre à l'Université de Berlin où il suit les cours de Lichtenstein et de Hegel. Il mène de front ses études générales et sa musique. Ses compositions sont très inégales. Ce sont des essais, comme le quatuor à cordes op. 13 sans homogénéité qu'illuminent par instant des éclairs de génie.

Durant un voyage sur le Rhin au mois de septembre de la même année, il fait la connaissance à Heidelberg de Thibaut, le grand juriste, un des pionniers de la centralisation du droit germanique, grand amateur de musique, enthousiaste des œuvres italiennes du xvie siècle dont son ouvrage, la *Pureté dans la musique*, est l'exaltation. Thibaut lui révèle les vieux maîtres polyphoniques Palestrina, Vittoria, Allegri. Félix, de son côté tout plein de Bach, en parle avec feu : « Dans Bach tout est réuni. » Thibaut lui répond : « Soyons comme deux amoureux qui se promettent de regarder la lune et ne se croient plus éloignés l'un de l'autre. Pensons à Luis de Vittoria et à Jean Sébastien. »

De retour à Berlin, à côté des dimanches musicaux, le jeune Mendelssohn organisa, le samedi, des séances de

musique chorale. Il étudie aussi les grands ensembles de la *Passion selon saint Mathieu*. Le quatuor op. 12, un bijou de grâce et l'admirable ouverture op. 27, *Calme en mer et Heureuse traversée*, d'après une poésie de Gœthe, naissent successivement. Cette dernière œuvre n'a d'ouverture que le nom ; c'est une fantaisie orchestrale dans la forme classique. Suivent des pièces de circonstances, sans valeur ni caractère, pour le festival Dürer qui, en avril 1828, inaugura à Berlin la série de ces grandes fêtes musicales, devenues bientôt un besoin national, une satisfaction donnée à l'amour-propre germanique, alors sans aliment dans le domaine de la politique.

L'année 1829 fait époque dans l'histoire de la musique. La *Passion selon saint Mathieu* était délaissée depuis un siècle. Il n'en existait que quelques copies manuscrites entre les mains d'amateurs, comme Zelter que J. S. Bach intéressait surtout par son métier, sa science contrapuntique, son architecture polyphonique et pour qui l'émotion, la foi, la tendresse du vieux cantor étaient lettres mortes. Mendelssohn est saisi par cet art « fait pour l'éternité ». Soutenu par Marx et Devrient, ce jeune homme de vingt ans se met dans la tête de faire exécuter la *Passion* par la Singacademie. Zelter ne se laissa gagner qu'avec peine et grâce à l'habileté insinueuse de cet « archijésuite » de Devrient. On se buta contre un tas de préjugés, de vieilles habitudes. Mais les difficultés les plus grosses sont vaincues. Mendelssohn s'occupe de tout, a l'œil à tout, vient à bout de tout,

surveille même les répétitions partielles, communique son enthousiasme à tous les participants. Rietz dirige l'un des chœurs, David l'autre. La première audition, le 11 mars 1829, est un immense triomphe, suivi d'un second, le 21, jour anniversaire de la naissance de Bach. Depuis lors, chaque année la Singacademie donne la *Passion selon saint Mathieu* durant la semaine sainte. « Curieux, dit en riant Félix, que la plus grande musique chrétienne ait été révélée au public par un comédien (Devrient) et un fils de juif! » Un des buts essentiels de l'activité de Mendelssohn sera désormais de rendre populaires les chefs d'œuvre de la musique.

II

Félix Mendelssohn a atteint sa vingtième année. De compagnon il a passé maître. Son apprentissage technique est terminé. Plusieurs de ses œuvres affirment une originalité d'inspiration, une sûreté de facture, une possession absolue de soi. Son père lui a laissé liberté entière dans le choix de sa carrière, malgré l'oncle Bartholdy qui estimait qu'être musicien n'est ni une profession ni un but. L'éducation générale très soignée qu'il a reçue avait fait de Félix un homme du monde accompli et un remarquable intellectuel. Abraham juge bon d'épanouir les qualités de son fils, d'asseoir son individualité, de le mûrir et, pour cela, lui conseille d'entreprendre une série de voyages. Le jeune artiste

en ressentira de profondes impressions. L'éloignement du pays natal, du foyer familial lui en fera apprécier la douceur. Ses horizons s'élargiront, ses idées se développeront au contact du monde, et les puissantes et multiples émotions pittoresques qu'il éprouvera enrichiront son imagination. Le vieux Mendelssohn est de plus un esprit pratique. Il entend voir les choses de tous leurs côtés, sans oublier le côté utilitaire et les voyages serviront à prouver qu'en plus de la gloire et des succès, la musique peut être une carrière qui nourrit son homme.

Sur les indications de Moschelès, c'est par l'Angleterre que commencent les voyages. Après une mauvaise traversée, Félix Mendelssohn arrive le 21 avril 1829 à Londres, reçu par Moschelès et son vieil ami Klingemann, attaché à la légation de Hanovre. En peu de temps il voit s'ouvrir tous les milieux, il est reçu dans les salons les plus aristocratiques. C'est que ce grand artiste est le fils d'une des puissantes maisons de banque du continent. Son génie, ses qualités mondaines, sa belle culture le gardent d'être considéré comme une curiosité, un meuble de société.

Le 25 mai il dirige sa symphonie en *ut* mineur à la Société philharmonique. Le vieux Cramer le présente au public. Quelques jours après, il fait entendre un concerto de Weber, celui en *mi bémol* de Beethoven et l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Il joue par cœur, dirige, son pupitre installé face à l'orchestre, contrairement à la coutume. Ses succès comme virtuose, comme compositeur, comme chef d'orchestre sont du

délire. « Ma musique, dit-il, m'a créé bien plus de relations que les lettres de recommandation que j'apportais et qui, pourtant, sont nombreuses. »

Il est ravi de l'accueil chaleureux des auditeurs, de l'enthousiasme des artistes. Les femmes raffolent de lui. Son esprit romantique, sa jeunesse, l'impressionnabilité de sa nature, tout y contribue. Il en est conscient et exulte. Ses lettres, débordantes d'une joie naïve, montrent qu'il conserve cependant l'entière indépendance de son jugement : « Il y a vraiment bien peu de poésie en Angleterre », remarque-t-il, après une représentation d'Hamlet. Le luxe de la haute société l'étonne, sa mauvaise éducation le révolte.

Après un dernier concert de charité avec le concours de la Sonntag et de la Malibran, le jeune homme part fin juillet pour un voyage en Ecosse avec son ami Klingemann. Il cueille de la musique à chaque pas. Ses œuvres orchestrales les plus remarquables, la symphonie en *la* mineur, et l'ouverture de *la Grotte de Fingal* germent au hasard de ces journées enchanteresses. Le soir même, où, sur une des Hébrides, venait d'éclore en son cerveau la première idée de l'ouverture, il rend une visite dans une famille écossaise. « Il y avait un piano dans le salon, mais c'était dimanche, impossible de faire de la musique ». Il use de toute sa diplomatie pour arriver à ouvrir l'instrument une minute qu'il emploie à se jouer les thèmes originaux nés de sa fantaisie.

Félix revient seul par le pays de Galles, passe quelques semaines dans une famille près de Holywell, vivant

la large vie de campagne anglaise, flirtant avec les filles de la maison pour qui il compose les trois charmants Caprices op. 15.

Un accident de voiture l'empêche d'assister au mariage de sa sœur Fanny avec le peintre Hensel. Il va se rétablir à Nordwood chez le célèbre ami de Mozart, Attwood, dans la musique de qui il trouve la partition d'*Euryante* qu'il étudie avec passion.

Enfin, il rentre à Berlin avec son *Retour de l'Étranger*, délicieuse féerie destinée à fêter les noces d'argent de ses parents. Durant quelques mois, il se retrempe dans la douceur de l'intimité familiale. L'Université de Berlin venait de créer à son intention une chaire de musique qu'il refusa et fit donner à son ami Marx.

Le 7 mai 1830, à peine remis de la rougeole, il quitte Berlin pour un long voyage en Italie. La première étape est Weimar, où il voit longuement et pour la dernière fois Gœthe.

Le grand poète le reçoit chaque jour à sa table. Ils ont ensemble de longues conversations sur une foule de sujets : l'Ecosse, Spontini, l'esthétique de Hegel. Tout ce qui touche à l'art passionne Félix vivement ; il s'intéresse par contre médiocrement aux questions scientifiques, surtout d'histoire naturelle. « Il était vraiment, écrit la baronne de Gustedt, le David qui chassait les nuages du front olympien de notre poète. Il arrivait avec le charme de la jeunesse, son génie, ses espoirs d'avenir. » Avant le dîner, Gœthe prenait sa « leçon de musique », c'est-à-dire que Mendelssohn lui jouait les

morceaux des grands compositeurs, de Bach à Beethoven, dont il expliquait le caractère et les développements. « Il (Gœthe) était assis dans un coin — comme un Jupiter tonnant, les regards fulgurants. Il ne voulait rien savoir de Beethoven..... Néanmoins je lui jouai le premier mouvement de la symphonie en *ut* mineur. Cela le remuait étrangement. Il disait d'abord : « cela n'émeut pas du tout, cela ne fait qu'étonner, c'est grandiose ». Il continuait à murmurer et après un certain temps reprenait : « c'est très grand, c'est fou, on a peur que la maison ne tombe et que doit-ce être, lorsque tous les instruments y sont? »

L'auteur de Faust invite toutes les beautés de la ville en l'honneur de son jeune ami, lui recommandant de leur faire chaudement la cour. Enfin après une quinzaine, Mendelssohn quitte Weimar. « Sa voiture était jonchée des roses que nous lui avions jetées », raconte la baronne de Gustedt. « Qui sait, disait-il, ce que je serais devenu sans Weimar et sans Gœthe ? » Il gagne Munich qui l'attire par le caractère bon enfant de ses habitants, traverse les montagnes de la Bavière, arrive à Vienne où il demeure un mois joyeusement. De Vienne par la Styrie il atteint Venise. Cette ville est pour lui une révélation. Titien surtout l'impressionne extraordinairement, Titien et les lagunes, la lumière, les fleurs, le soleil. Florence, au contraire, au point de vue pittoresque, est un désenchantement. Il ne voit qu'une ville malpropre, entourée de collines arides, dans une campagne desséchée. La nature italienne est presque sans charme pour



FANNY MENDELSSOHN
(D'après un dessin au crayon de son mari, W. Hensel, appartenant à Mme Wach, née Mendelssohn-Bartholdy.

lui. Les objets d'art, la splendeur des palais, Raphaël, les antiques surtout l'attirent. Ses émotions sont des émotions d'intellectuel.

A Rome où il s'établit longuement, il se mêle à la société mondaine, rencontre Thorwaldsen, Horace Vernet, Donizetti, Platen, Santini à qui il dévoile J. S. Bach et qui s'efforce de faire pénétrer la musique religieuse allemande en Italie.

Il a des relations très suivies avec Berlioz, alors pensionnaire de Rome. « J'ai trouvé Mendelssohn, écrit ce dernier, nous avons été bien vite ensemble. C'est un garçon admirable, son talent d'exécution est aussi grand que son génie musical et vraiment c'est beaucoup dire. Tout ce que j'ai entendu de lui m'a ravi ; je crois fermement que c'est une des capacités musicales les plus hautes de l'époque. C'est lui qui est mon cicérone ; tous les matins, j'allais le trouver, il me jouait une sonate de Beethoven, nous chantions Armide de Gluck, puis il me conduisait voir toutes les fameuses ruines qui me frappaient, je l'avoue, très peu. Mendelssohn est une de ces âmes candides comme on en voit si rarement ; il croit fermement à sa religion luthérienne et je le scandalisais quelquefois beaucoup en riant de la Bible. Il m'a procuré les seuls instants supportables dont j'aie joui pendant mon séjour à Rome », et quelque temps après « Mendelssohn est un talent énorme, extraordinaire, superbe, prodigieux. Je ne suis pas suspect de camaraderie en en parlant ainsi, car il m'a dit franchement qu'il ne comprenait rien à ma musique... Il a un caractère

tout virginal, il a encore des croyances; il est un peu froid dans ses relations, mais, quoiqu'il ne s'en doute pas, je l'aime beaucoup ». L'on comprend aisément cette admiration d'une âme inquiète et tourmentée pour une âme « candide ». Elle n'était pas réciproque : « Berlioz grimace, dit Mendelssohn, sans l'ombre de talent; il tâtonne en pleine obscurité, se croit le créateur d'un monde nouveau, — écrit les choses les plus atroces et ne rêve et ne parle que de Beethoven, Schiller et Gœthe. Il est en même temps d'une vanité sans limites, regarde si dédaigneusement Mozart et Haydn, que tout son enthousiasme me semble douteux... Je pourrais le mettre en pièces... Quand il en vient à parler de Gluck, alors nous sommes d'accord... Tu me dis, chère mère, que Berlioz doit vouloir quelque chose en art, je ne suis pas du tout de ton avis..... Je crois qu'il veut se marier. Il est au fond pire que les autres, parce qu'il est prétentieux. Je ne puis supporter cet enthousiasme extérieur, cette désespérance à l'usage des dames, ce génie en caractères noir sur blanc, et s'il n'était pas un de ces Français avec qui il est agréable de vivre et qui a toujours quelque chose à dire d'intéressant, je n'en pourrais plus. » A lire ce petit passage, personne, je crois, ne regrettera que Mendelssohn n'ait jamais fait de la critique musicale.

La chapelle papale, Baini, son directeur, le désillusionnent. Toute la musique en Italie l'écœure, même et surtout celle de la Sixtine : « La seule musique que je puis entendre c'est celle que je fais; orchestres et chan-

teurs sont vraiment trop mauvais. » Les chanteurs surtout l'exaspèrent. « Une sommelière bavaroise chante plus juste que les grands virtuoses ici... J'ai un incroyable désir d'entendre un son franc, un beau timbre. Ce que le peuple chante est si atrocement barbare, les voix sont si fausses et si vulgairement grossières, que l'on pense que c'est un ivrogne qui hurle, puis l'on remarque que l'individu est à jeun et qu'il chante une des célèbres barcarolles. » Le juif, en lui, s'émeut des pompes extérieures, des formes païennes du culte catholique et cela d'autant plus que la musique qui accompagne ce culte l'indigne. « J'ai entendu moi-même au moment de l'élévation l'ouverture du *Barbier de Séville*, et une autre fois un air de *Cendrillon* sur l'orgue, sans parler des airs d'opéra chantés par les religieuses ; c'est si bête que ça n'en est même pas drôle. »

Les musées, par contre, les ruines, le peuple italien, le paysage sont pleins de mélodies. « La musique chante de tous côtés. » Il est tout musique lui-même, travaille à la *Nuit de Walpurgis* sur le poème de Gœthe, à sa symphonie italienne dont il trouve le *saltarello* à Naples. Il parle en termes délicieux du *dolce farniente*, qui « comme une épidémie s'accroche à chacun ».

Mais chez cet enfant du Nord veille le souvenir des pays septentrionaux. « Ce trou fumeux qu'est Londres est et demeure mon lieu de prédilection », écrit-il de Naples. Ses meilleures pensées sont pour l'Angleterre où, dès le principe, il fut accueilli comme un jeune dieu.

Il rentre par l'Ombrie, Florence, Gênes, Milan, où il fait la connaissance de la baronne d'Ertmann à qui Beethoven a dédié sa sonate op. 101, et de Charles Mozart le fils du grand compositeur, fonctionnaire autrichien, mais « musicien d'esprit et de cœur ».

De Milan, Mendelssohn visite les lacs italiens, passe le Simplon, la vallée du Rhône, Chamonix. La Suisse avec sa nature sauvage et verte le transporte : « Comment Gœthe n'a-t-il su écrire sur la Suisse autre chose que quelques faibles poésies et des lettres plus faibles encore ? »

Arrivé à Munich, il s'y fixe quelques semaines, dirige un grand concert à l'Odéon, et improvise sur des thèmes de Mozart et de Hummel. Il sent lui-même tout ce que cet exercice a de creux et de conventionnel.

Il parcourt toute l'Allemagne du Sud, longe le Rhin jusqu'à Düsseldorf, d'où il se rend à Paris.

La Révolution de juillet avait donné un élan extraordinaire à cette ville. Ce n'est plus le Paris superficiel de 1825. Habeneck a fondé les concerts du Conservatoire, joue les symphonies de Beethoven. Mendelssohn entend pour la première fois la Neuvième sous sa direction. « C'est l'exécution la plus parfaite qu'on puisse rêver. Ces gens jouent admirablement et d'une façon si intelligente que c'est un plaisir, ils ont une vraie joie à ce qu'ils font. » Rossini vient de donner son *Guillaume Tell*, Meyerbeer son *Robert le Diable*. Chopin, Liszt, Paganini sont en plein triomphe, le violoniste Baillot et son quatuor ont toutes les faveurs du public. Mendelssohn

s'intéresse à tout, suit de près le mouvement saint-simonien, la politique, visite les musées, les théâtres. Il ne voit en Paris qu'un centre politique et mondain. L'admirable éclosion littéraire et artistique de l'époque semble lui être complètement étrangère. L'art français pour lui, c'est Meyerbeer qu'il a en horreur, Kalkbrenner « un charlatan », Cherubini « qui fait tout avec le cerveau ».

Habeneck se montra très accueillant pour Mendelssohn (en lisant la correspondance du compositeur, on aurait peine à reconnaître le redoutable artiste qui se montra si dur à l'égard de Berlioz et que ce dernier a si fort malmené dans ses mémoires). Le 19 février 1832, le Conservatoire exécute l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Félix joue lui-même le 18 mars, le concerto en *sol* de Beethoven. Baillot fait connaître l'octuor op. 20, dont la première audition a lieu dans une église durant un service funèbre à la mémoire de Beethoven — « ce qui était la chose la plus idiote que le monde ait vue » — mais qui ne laisse pas de flatter agréablement l'amour-propre du jeune compositeur.

Les derniers temps du séjour à Paris sont assombris. Habeneck refuse la symphonie la *Réformation*. La mort de Rietz, puis celle de Gœthe impressionnent vivement Félix. Une légère attaque de choléra décide son départ. En avril, il se rend en Angleterre pour ne plus jamais revenir à Paris.
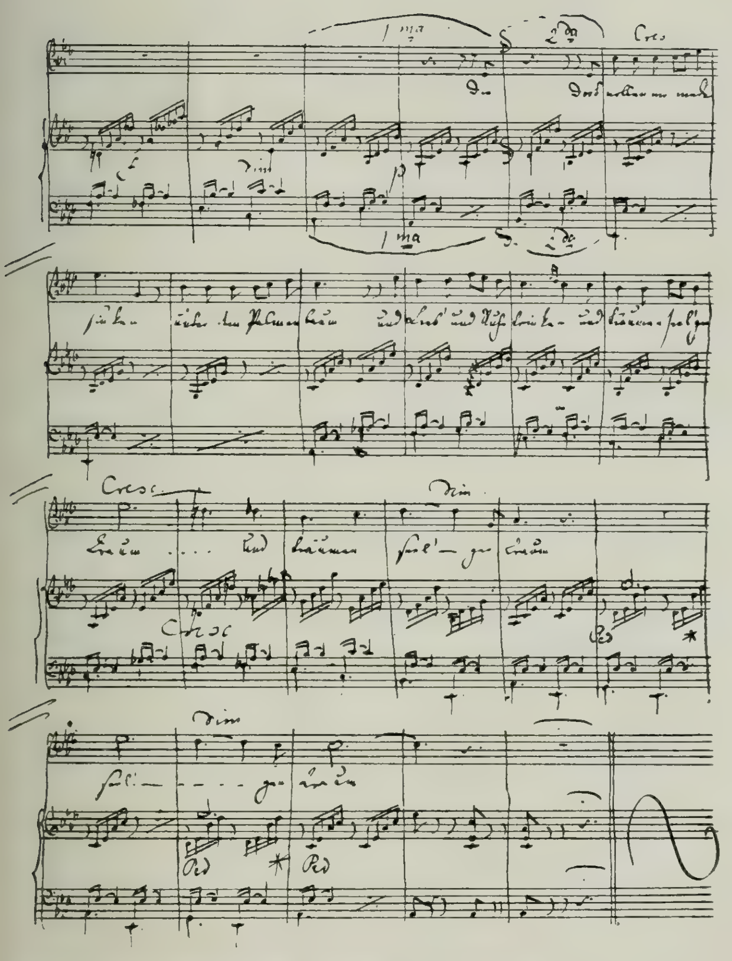
Son cher Londres le reçoit en triomphateur. Il y dirige la *Grotte de Fingal* qu'il vient d'achever, le *Songe*, joue son concerto en *sol* mineur, le double concerto de Mozart.

Enfin, en juillet, après plus de deux ans d'absence, il rentre à Berlin. Dans l'intervalle sa sœur Rebecca avait épousé le professeur Dirichlet et habitait, ainsi que les Hensel, un des logements de la maison paternelle.

Zelter venait de mourir, laissant vacante la place de directeur de la Singacademie. Les longs voyages avaient mûri Mendelssohn, avaient consolidé son talent, éveillé complètement son originalité, assis sa réputation. Il désire trouver un centre d'activité près des siens dans cette Allemagne qu'il chérit tendrement. Il se laisse donc porter à la succession de Zelter, se déclare même prêt à partager la place avec Rungenhagen, son concurrent. Une grosse cabale se monte. Les vieux membres de la Singacademie ne veulent pas d'un blanc-bec comme directeur (on oubliait que ce blanc-bec avait ressuscité la *Passion selon saint Mathieu*), d'autres refusent un fils de juif (au fond de l'âme chrétien et protestant). A l'assemblée générale, Mendelssohn est battu.

Ce fut une blessure profonde à son amour-propre. Il en gardera toute sa vie une antipathie marquée pour Berlin, à qui il n'avait qu'à moitié pardonné l'insuccès des *Noces de Gamache*. Même comme pianiste, il n'est pas apprécié à sa valeur par les Berlinois. En 1833, le virtuose, en lui, est cependant à son apogée. Mais l'éclat fulgurant de Liszt rejette dans l'ombre son jeu sobre et classique. Il se console en achevant sa symphonie italienne, destinée à la société philharmonique de Londres.

Cependant il est invité à diriger le 26 et le 27 mai la



AUTOGRAPHE DE MENDELSSOHN, FRAGMENT DE L'*Abendlïed* (CHANT DU SOIR)
(Op. 8, nº 9.)

quinzième fête de musique du Bas-Rhin à Düsseldorf. Ces fêtes, créées en 1817, avaient alors une immense importance. Elles eurent le mérite d'éveiller le goût de la bonne musique en Allemagne. « Il faut avoir vécu une fête de musique sur les bords du Rhin pour pouvoir rêver à nouveau le vieux rêve de la vieille Germanie. » Peu de villes étaient aussi attrayantes, avec autant de ressources, que Düsseldorf.

Le 15 mai Mendelssohn dirige l'*Italienne* à Londres. Puis il est à Düsseldorf pour les répétitions. Le principal attrait du festival de cette année était l'*Israël en Egypte* de Hændel, dont Félix venait de découvrir la partition originale. Ce jeune homme de vingt-quatre ans déploie une telle maîtrise, une telle autorité, que son père qui assistait à son triomphe, en est ému et émerveillé. Le résultat est un engagement comme directeur municipal de la musique. Le contrat, valable pour trois ans. lui assure trois mois de congé par an. Il est tenu de diriger la musique religieuse, la société chorale, la société instrumentale et d'organiser annuellement de quatre à huit concerts. Cette situation aura dans son œuvre un retentissement heureux en lui inspirant l'idée de son oratorio de *Saint Paul*.

Le désir de la famille Mendelssohn avait été de trouver pour Félix un centre d'activité, mais son rêve à lui était de l'avoir près des siens, de courir le monde, puis de revenir organiser ses impressions au foyer paternel. Il fallut l'abandonner. C'est loin de ses sœurs qu'il devra désormais vivre, créer et ne rentrer au nid bien-aimé que par

accroc, en visiteur. Le charme de la vie de famille est rompu. L'intimité enchanteresse se fond. Aussi le départ cette fois-ci est-il bien plus douloureux que lors des grands voyages d'Angleterre et d'Italie. C'est un départ pour la vie. Toute une phase de l'existence, la jeunesse radieuse, insouciante, chaude, dorée, est close sans retour. Nulle période, au début du moins, ne sera plus vide dans l'œuvre de Mendelssohn.

III

Le milieu charmant qu'est une ville moyenne des bords du Rhin, comme Düsseldorf, cette atmosphère d'aimable bonhomie, de gaîté copieuse conviennent au tempérament de Mendelssohn. A peine installé, il oublie le chagrin que lui avait causé la séparation d'avec les siens. Il est tout à la joie d'être indépendant, de pouvoir dépenser librement, sans compter, son génie et son activité. Il s'occupe d'abord de musique religieuse, fait des fouilles dans les bibliothèques, ressuscite les vieux italiens, Allegri, Palestrina. Écoutez l'anecdote du vieux musicien, son prédécesseur, elle est touchante. Le pauvre vieux arrive devant le conseil municipal, vêtu d'un habit sordide. Il déclare qu'il ne fera pas de meilleure musique, que, si on en veut à tout prix, on cherche quelqu'un qui s'en charge. Il sait bien qu'à l'heure présente on exige beaucoup, qu'il faut que tout sonne bien, qu'autrefois ce n'était pas ainsi et que ce qu'il faisait

maintenant était aussi bon que ce qu'on faisait alors et Mendelssohn d'ajouter : « Il m'en coûte de prendre sa place. Je songeais que dans cinquante ans je pourrais être dans le cas d'être appelé devant un conseil municipal, je parlerais de même, un blanc-bec me rabrouerait, ma redingote serait aussi usée, et je ne saurais pourquoi tout devrait sonner mieux... et je devins mélancolique. »

En peu de temps, la vie musicale prend, à Düsseldorf, un autre aspect. Il dirige Bach, Haendel, Cherubini, Haydn, Mozart. A l'occasion d'une visite du Prince royal de Prusse, il reprend *Israël en Égypte*, illustré de tableaux vivants d'un merveilleux effet. Son génie, incessamment excité par les expériences quotidiennes, s'épanouit. Il travaille d'enthousiasme à son oratorio de *Saint Paul* qui est vraiment, quoique achevé plus tard, l'œuvre de Düsseldorf. Mais la question du théâtre surtout absorbe le plus gros de son activité.

Immermann, le directeur du théâtre de la ville, avait proposé à Mendelssohn d'organiser, à eux deux, une série de représentations modèles d'œuvres musicales et dramatiques. Immermann, très médiocre dramaturge et triste poète, était une nature décidée, despotique. Son idée, à la réalisation de laquelle il consacrera sa vie, était de créer à Düsseldorf ce que Lessing tenta à Hambourg, un théâtre national classique. Düsseldorf semblait destinée, par sa situation même, par le caractère accueillant et allègre de ses habitants, par la réputation de son Ecole de peinture, à être le lieu d'élection rêvé.

Malgré de fortes oppositions dont Mendelssohn surtout vint à bout, les premières représentations, *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, le *Porteur d'eau*, *Egmont* avec la musique de Beethoven furent de définitifs succès qui engagèrent les organisateurs à continuer. Immermann garda la direction du théâtre, dont Félix assuma la direction musicale. De ce dernier dépendaient le choix des artistes, la composition de l'orchestre, mille petits détails où son cœur, son idéalisme, sa susceptibilité étaient incessamment froissés. Il avait vu dans cette aventure une occasion de faire de l'art, de la bonne musique. Mais en somme pour lui l'activité créatrice est l'essentiel, le reste est secondaire. Enfin les dessous des coulisses, les gros effets de la scène, les polémiques, le temps perdu, tout cela lui répugne. Au bout de trois mois il se brouille avec Immermann et démissionne. Son père, qui l'approuve dans cette décision, le blâme de s'être lancé à la légère dans une impasse où il était clair que sa nature *étoufferait*.

Cependant sa réputation ne fait que grandir. Dès 1834 il est nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. Il est le dieu du Rhin. La fête de musique à Cologne en mai 1835 est une apothéose.

Cette même année il est appelé à la direction du Gewandhaus à Leipzig. Le Gewandhaus est une association libre formée dans le but de faire de la bonne musique. Ce qui contribuait à entretenir à Düsseldorf un élément jeune, une vie active, intelligente, du mouvement, c'était l'Ecole de peinture alors justement célèbre.

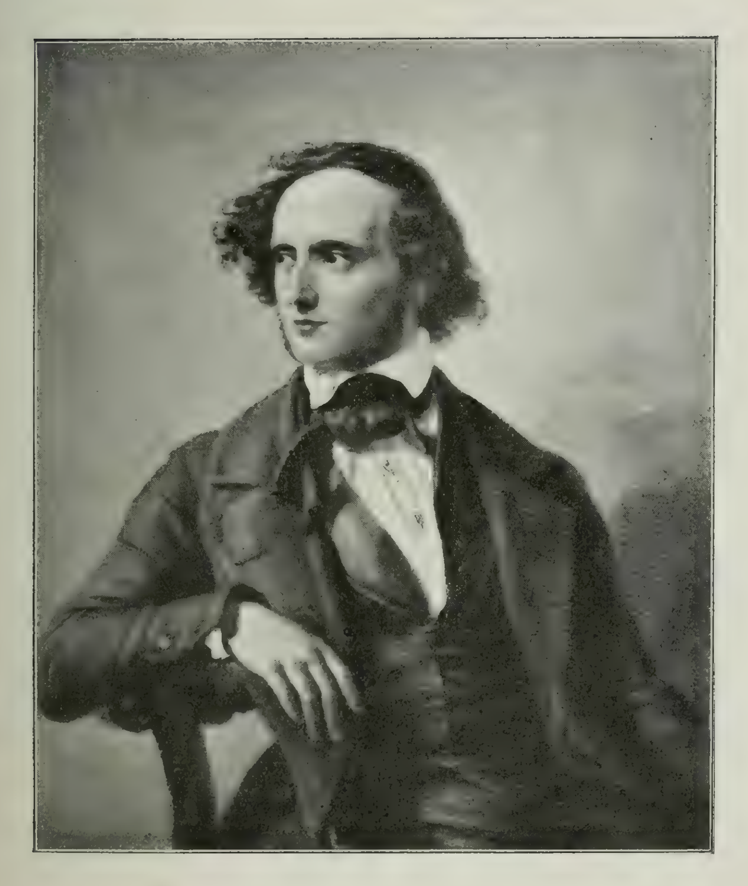
A Leipzig, l'Université, le trafic incessant du grand commerce produisaient un résultat analogue. Le Gewandhaus était une institution riche, solide, existant depuis cinquante-six ans, qui avait fait ses preuves. A Düsseldorf tout était à créer; à Leipzig, Mendelssohn trouvait une organisation complète, un orchestre parfait, le premier de l'Allemagne. De plus Leipzig était près de Berlin et c'était la ville de J.-S Bach. Aussi accepte-t-il avec empressement l'offre qui lui est faite, *à condition qu'il ne déplace personne* et en automne 1835 il inaugure ses nouvelles fonctions.

Dès les premiers concerts il fait merveille. Le 9 novembre il joue avec Clara Wieck le concerto de Bach pour trois pianos, la première œuvre du vieux cantor qui ait été exécutée au Gewandhaus.

Quelque temps auparavant il avait eu la visite de Chopin. « Son jeu a quelque chose d'absolument étrange et de magistral... J'eus un rare plaisir à me retrouver avec un vrai musicien, non l'un de ces demi-virtuoses et de ces demi-classiques qui unissent volontiers dans la musique *les humeurs de la vertu et les plaisirs du vice* (en français dans le texte), mais quelqu'un qui a une direction nettement déterminée. Bien qu'elle soit éloignée de la mienne de toute l'étendue du ciel, j'en prends mon parti délicieusement... Dimanche soir, c'était vraiment drôle. Il me demanda de lui jouer mon oratorio. Cependant de curieux Leipzigois s'étaient glissés par contrebande dans la chambre pour contempler Chopin. Entre les deux parties de *Saint Paul*, il joua aux Leipzigois

stupéfaits ses dernières études et un nouveau concerto, puis je repris l'oratorio. C'était tout à fait comme si un Iroquois et un Caffre, se rencontrant, essayaient de converser. »

Le 10 novembre, une nouvelle aussi terrible qu'inattendue vient le surprendre. Son père mourait subitement, frappé en pleine activité. La douleur de Félix est immense : « Mon seul vrai ami durant ces dernières années, mon maître dans l'art et dans la vie! C'est le foyer qui s'éteint; tous les souvenirs d'une enfance heureuse qui s'évanouissent. Il était pour nous le centre de tout, il ne nous manquera que trop. » Leur intimité revêtait un caractère exquis. Félix, le seul non marié de la famille, est atteint particulièrement par cette mort. Plusieurs semaines après l'affreux événement, son chagrin n'a rien perdu encore de son acuité : « Tu sais, mon cher Schubring, le coup douloureux qui vient de nous frapper moi et les miens en plein bonheur. C'est le plus grand malheur qui pouvait m'arriver.... Une nouvelle vie doit commencer pour moi sinon c'est la fin de tout. Le lien avec le passé est brisé à jamais. Tu n'ignorais pas que dans ces dernières années surtout mon père était pour moi comme un ami. Je tenais à lui par toute mon âme et durant notre longue séparation il n'y avait pas d'heure que je ne pensasse à lui. Toi qui l'as connu chez lui, dans toute son amabilité, tu comprendras ma douleur... Il ne me reste qu'à faire mon devoir et je m'y essaie de toutes les forces de mon être. Ce serait son désir, s'il était parmi nous et je



FÉLIX MENDELSSOHN, PAR SON BEAU-FRÈRE, W. HENSEL
(Ce tableau appartient à M. Ernst de Mendelssohn-Bartholdy.)

ne cesserai pas d'agir pour qu'il soit content de moi, quoi que je ne puisse plus jouir de sa satisfaction. » Il se console dans le travail, surtout dans *Saint Paul*, dont Abraham suivait le développement avec tant d'intérêt et dont il escomptait, avec tendresse, l'achèvement.

La première exécution de cet oratorio eut lieu le 22 mai 1836 à la fête de Düsseldorf. Depuis les temps de Haendel on n'avait pas vu monument pareil. Les œuvres de Haydn n'ont ni cette ampleur, ni cette envergure, ni cette portée religieuse. Ce fut un triomphe sans précédent qui plaça Mendelssohn au rang des plus grands compositeurs. Le *Davidde penitente* de Mozart et la IXe symphonie de Beethoven complétaient le programme du festival.

De Düsseldorf, Mendelssohn se rend à Francfort remplacer son ami Schelble malade, dans la direction du Cœcilienverein. Il fit, durant ce séjour de six semaines, la connaissance de Cécile Charlotte Jeanrenaud, qui allait devenir sa femme. Elle était la fille de l'ancien pasteur de la paroisse française de Francfort, vivait avec sa mère chez son grand-père, riche patricien de la ville. De dix ans plus jeune que Félix, elle était très jolie avec ses yeux bleus et ses cheveux châtains. Mendelssohn, fort sensible aux charmes du sexe faible, est tout de suite pris par la douce beauté de la jeune fille : « Je suis furieusement amoureux, écrit-il, comme encore jamais de ma vie et je ne sais que faire. Ce qui est certain, c'est que je dois à cette trop charmante jeune fille, les premières heures vraiment joyeuses de cette année. Je suis un peu

moins mélancolique. O ma petite Rebecca, que dois-je faire? Je ne puis ni composer, ni écrire, ni jouer du piano, à peine dessiner un peu. Voilà mon état. » De Schweningen où il s'est réfugié pour éprouver la profondeur de ses sentiments, ce grand garçon de vingt-sept ans, célèbre dans l'Europe entière, écrit à sa mère : « Je voudrais te demander la permission d'agir comme bon me semblera pour mon bonheur. Dis-moi que tu m'accordes ta confiance et ma liberté dont depuis longtemps je jouis déjà. Tu sais que je n'en abuserai pas... Lorsque je reverrai cette charmante enfant, je prendrai une décision. Nous nous connaissons très peu jusqu'ici. Je ne puis donc t'en parler beaucoup. Je sais que sa présence m'a procuré des journées délicieuses, juste au moment où je les attendais, où j'en avais besoin, qu'elle est la fille de feu le pasteur Jeanrenaud, qu'elle fut élevée par sa mère avec beaucoup de tendresse et de soin, qu'elle s'appelle Cécile et qu'elle me plaît. »

Enfin il retourne à Francfort et demande la main de la jeune fille. « Chère mère, en rentrant dans ma chambre il faut que je t'annonce mes fiançailles avec Cécile Jeanrenaud. La tête me tourne de tout ce que j'ai vécu ces jours derniers. Il est tard, je ne sais que te dire, mais il fallait que je t'écrive. Combien je me sens riche et heureux. Ta lettre est là devant moi, je l'ai ouverte pour voir que vous allez bien, mais je ne puis la lire. Adieu et pensez à moi. »

Le mariage eut lieu peu de mois plus tard, le 28 mars 1837.

Mendelssohn est au comble de la joie. La nature, sensible, distinguée, aimable de sa compagne est vraiment ce qu'il fallait à son tempérament de plus en plus vif et irritable. « Que le travail est gai et facile, quel homme heureux je suis », s'écrie-t-il sans cesse. Depuis son mariage, il n'a plus qu'une idée : se retirer pour composer. Les tournées de concert, les triomphes de chef d'orchestre le fatiguent, l'agacent même. C'est du temps perdu. Il rêve de se reposer, de jouir en paix de la vie entre sa musique et sa jeune femme dans la tiédeur bienfaisante du nid fraîchement construit.

Les œuvres de cette période sont peu nombreuses, mais de haute valeur : le psaume 42, — de son avis, ce qu'il a fait de mieux en musique religieuse, — un quatuor délicieux en *ré* mineur et les six préludes et fugues pour piano, devenus classiques

En août 1837 il part seul pour un cinquième voyage en Angleterre. Il dirige à Birmingham le *Salomon* de Haendel et son *Saint Paul* qui soulève un enthousiasme indescriptible.

Dès lors il songe à un prochain oratorio. Cependant le gros de son activité se dépense à Leipzig, dont, en peu de temps, il fait un milieu musical hors ligne. Si l'on compare ses programmes aux programmes habituels de cette époque, on reste stupéfait : c'est Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Cimarosa, Mozart, Salieri, Weber, Beethoven, Schubert dont la symphonie en *ut*, découverte par Schumann, « fait l'effet d'aucune autre ». Tous les grands artistes du temps se donnent rendez-vous à Leipzig.

Le violoniste David est engagé comme violon solo : puis la Schrœder-Devrient, Thalberg « qui ne veut pas être autre chose qu'un éclatant virtuose », Ernst, Liszt aux qualités techniques incomparables, à la musicalité chaude « qui lui court jusqu'au bout des doigts », au charme irrésistible, bref, « le bon type qu'on doit aimer toujours, même quand on ne partage pas ses idées », que du reste lui, Mendelssohn, est loin de comprendre et de partager.

Après la naissance d'un premier fils Charles, Félix va passer quelque temps à Berlin chez sa mère avec sa femme et son enfant. La vie enchanteresse de la Leipzigerstrass reprend. C'est comme un écho des ravissements d'autrefois : « Félix compose, Cécile peint et dessine. »

En mai 1838, il dirige le festival de Cologne, reprend en septembre les concerts de Leipzig. Au printemps 1830 il est à Düsseldorf puis à Schwerin où l'on monte son *Saint Paul*. Il va pour la sixième fois à Londres. De janvier à mars 1840 il joue neuf fois en public, conduit quatre grands concerts historiques de Bach à Beethoven, fait exécuter trois parties de la messe en *si* mineur de Bach et organise la première reprise à Leipzig, depuis le grand cantor, de la *Passion selon saint Mathieu* en l'église Saint-Thomas.

Le meilleur de lui se dissipe en cette activité fébrile. Incessamment il laisse échapper la même plainte : « Je n'arrive pas à la chose principale, à l'unique, à composer. » Outre le *Lobgesang* et des *Romances sans paroles*, il publie des lieder à quatre voix destinés à être

chantés en plein air, l'admirable trio en *ré* mineur et les *Variations sérieuses* pour piano.

Son talent de chef d'orchestre, sa culture, l'affabilité de son caractère et enfin son génie de compositeur lui donnent une autorité incontestée. Leipzig est le centre musical de l'Allemagne, d'où son nom à lui rayonne sur toute l'Europe.

Frédéric-Guillaume IV venait de monter sur le trône de Prusse. Un de ses premiers soins fut de transformer sa capitale en ville d'art, un peu dans le goût de ce que Louis Ier avait fait de Munich. Sous l'inspiration du roi, s'élabore un projet de remaniement de l'Académie des beaux-arts qui serait désormais divisée en quatre classes : Peinture, Sculpture, Architecture, Musique. Cette dernière classe devait être un vrai conservatoire officiel et complet. A la tète de chaque classe se trouverait un directeur qui, à tour de rôle, deviendrait directeur général.

Dès l'automne 1840 la cour fait des ouvertures à Félix Mendelssohn par l'entremise de son frère Paul. On lui offre la place de directeur musical de l'Académie avec, en plus, l'obligation de diriger les concerts de la chapelle royale. L'offre était tentante. Le désir d'être près de sa mère, au milieu des siens, l'invite à accepter. D'un autre côté il connaît Berlin, le peu de goût des habitants pour les choses d'art, l'âcreté de leur critique, leur rationalisme étroit, leur sécheresse d'imagination et de cœur.

Le projet royal n'avait rien de définitif, Mendelssohn voulait des attributions fixes nettement établies. Les

pourparlers traînaient en longueur, se perdaient dans le vague. Quelque brillantes que fussent les conditions pécuniaires qu'on lui faisait, il considérait comme indélicat d'accepter une charge qui n'aurait été qu'une sinécure, où il ne pourrait agir personnellement, ni avoir ses coudées franches. Du reste, depuis la mort de son père, il possède une belle fortune et sa musique est une source de gros revenus.

Enfin, et en attendant une décision relative à l'Académie et au Conservatoire pour lequel il rédige un règlement qui ne sera repris qu'en 1869, il est nommé directeur de la musique religieuse du Dôme, des concerts symphoniques de la chapelle royale, avec obligation de monter quelques oratorios. Ignorant toutefois comment tourneraient les choses, Mendelssohn n'accepte cette nouvelle situation que pour un an. Il demande un congé à Leipzig, où il garde son appartement.

Dès les premiers concerts, il est mécontent de l'esprit de l'orchestre, mécontent des Berlinois, mécontent de tout. Même la vie de famille entre sa femme, ses enfants, ses sœurs, les soirées musicales chez Fanny Hensel n'arrivent pas à calmer son irritation. La modération de son humeur disparaît. N'ayant jamais rencontré aucune grosse difficulté sur son chemin, n'ayant jamais eu à lutter contre la misère qui vide ou le malheur qui tue, il voit les petits ennuis, les blessures d'amour-propre, les chicanes mesquines, à travers un prisme grossissant. L'harmonie exquise de son existence en est rompue. « Dans quelques jours, je pars pour Berlin,

c'est une des pommes les plus amères dans laquelle il soit possible de mordre et cependant il faut y mordre. »

A Leipzig il laisse un milieu qu'il a créé, où il peut dépenser utilement son autorité, où il est compris, où il est le maître, d'où sur l'Allemagne entière rayonnent ses idées et son génie. A Berlin où toute l'énergie est absorbée par la vie politique et mercantile, l'esprit étroit de la cour, l'absence de plan ne lui permettront d'atteindre aucun résultat. Il s'épuisera en d'inutiles efforts. Liszt a conquis définitivement les Berlinois et la gloire de Mendelssohn en subit une éclipse. « Liszt me plaît ici moins qu'ailleurs. Il a bien perdu de mon estime par les bouffonneries niaises qu'il se permet non seulement avec le public, mais avec la musique. » Félix entend être le maître absolu. Il avait souffert à Düsseldorf de vivre dans des conditions mal définies. Son esprit positif veut une situation nette, des engagements précis des deux côtés.

Après un an de séjour à Berlin, — il était allé de temps en temps à Leipzig diriger son cher Gewandhaus, — les choses n'avaient en rien avancé. Il est à bout : « Depuis janvier, écrit-il, le 27 février 1841, j'ai eu quinze exécutions publiques. Cela tue un homme ! » Il obtient de rester à la disposition du roi comme compositeur, se déclare prêt à prendre la direction de la musique, aussitôt que ses attributions seront nettement déterminées. En attendant il retourne à Leipzig.

L'année 1842 voit s'achever la symphonie écossaise, donnée pour la première fois au Gewandhaus, puis à Londres.

Après la fête de Düsseldorf où il dirige son *Lobgesang*, Félix entreprend avec son frère Paul un voyage en Suisse, le « pays des pays, le pays des rêves », où il se repose en dessinant.

Les honneurs pleuvent. Il est décoré du Mérite prussien, en même temps que Meyerbeer, Liszt et Rossini. L'Université de Leipzig, quelques années auparavant, lui avait décerné le titre de docteur honoris causa. Le roi de Prusse lui accorde le titre de Directeur général de la musique. Malgré cela, il renonce à la moitié de son traitement à Berlin, demeure aux ordres de la cour et reprend sa liberté, c'est-à-dire son Leipzig bien-aimé.

Il devait revoir Berlin dans de douloureuses circonstances. Le 12 décembre 1842 sa mère mourait subitement, comme était mort Abraham, sans souffrance. Avec elle se brise le dernier lien familial. « Quand j'écrivais à ma mère, je vous avais écrit à tous. » Elle avait les plus rares qualités du cœur et de l'esprit. Les sentiments les plus nobles, une amabilité profonde s'unissaient en elle à toutes les vertus de l'épouse et de la mère. Comme toujours, c'est dans une recrudescence de travail que Félix trouvera un remède à son chagrin.

Il poursuit cependant, un projet depuis longtemps caressé, l'érection à Leipzig d'un conservatoire de musique. Il obtient du roi de Saxe l'adjudication du legs Blümner (fait à la couronne pour être attribué à une fondation d'art). Le 3 avril 1843 toutes les difficultés sont vaincues, le Conservatoire de Leipzig s'ouvre avec 42 élèves. Cette institution, qui est le couronnement de

la vie de Mendelssohn et l'objet de toute sa sollicitude, aura sur l'Allemagne musicale une influence féconde et considérable.

Ses fonctions imprécises de Berlin continuent d'être pour lui une source d'ennuis intarissable. Frédéric-Guillaume IV désire des reconstitutions d'œuvres dramatiques classiques. Le choix tombe sur *Antigone*, sur *Athalie* et le *Songe d'une nuit d'été* pour lesquelles Mendelssohn est chargé d'écrire de la musique. Les représentations ont lieu au nouveau palais de Potsdam, puis, avec un rare succès, à Berlin. La partition d'*Antigone* soulève de longues polémiques. Les érudits qui auraient voulu un essai de résurrection de la musique grecque reprochaient à Mendelssohn de n'avoir donné que son impression musicale du poème de Sophocle. Quant au *Songe*, ce fut une révélation pour les contemporains, une harmonieuse vision de Shakespeare.

L'hiver 1843-44 est partagé entre Leipzig et Berlin. Les dimanches du Dôme que dirige Félix sont si courus que Fanny Hensel se voit obligée de louer les places d'avance. Les programmes portent entre autres la IXe symphonie, *Israël en Egypte*.

Les rapports avec Berlin, malgré tout, se tendent de plus en plus. L'innovation d'introduire des solistes dans les concerts symphoniques vaut à Félix de mauvaises chicanes. Il a des froissements incessants avec la Singacademie, la presse, le clergé. Sa susceptibilité s'exaspère. Il obtient enfin de ne pas demeurer à Berlin et de n'avoir d'autres occupations que de satisfaire certains

désirs du roi. Il abandonne avec joie une situation d'autant plus intenable qu'elle était créée artificiellement et ne répondait à aucune nécessité. « Il m'était impossible, affirme-t-il lui-même, en conscience de rester à la tête d'une institution musicale que je considère comme mauvaise et dont la possibilité d'amélioration n'est pas en moi, mais dans le roi seul qui a à s'occuper d'autre chose. »

Mendelssohn quitte donc Berlin avec ravissement pour diriger la saison de Londres : « Le premier pas hors de Berlin est le premier pas vers le bonheur. » Son séjour en Angleterre cette année-là (1844) dépasse en succès tous les précédents et le réconforte des tracasseries de Berlin.

Rentré en Allemagne, il demeure désormais à Leipzig. Sa famille s'est accrue de cinq enfants. Il partage la direction du Gewandhaus avec Gade. Il s'arrange à jouer le moins possible en public, trouve moyen d'émailler ses programmes d'œuvres nouvelles, Schumann, l'ouverture de *Tannhaeuser.* A côté du Conservatoire auquel il a assuré le concours de Moschelès, son grand travail, c'est *Élie,* auquel depuis des années il consacre tous ses instants.

Cette œuvre achevée, il s'occupe d'un nouvel oratorio *Christus,* de différents sujets d'opéra dont la *Loreley* de Geibel sur laquelle s'arrête définitivement son choix.

Le 12 mars 1847, il part pour l'Angleterre avec le jeune Joachim diriger *Elie* dans sa forme définitive à Londres, puis à Manchester et à Birmingham. La reine

et le prince consort le fêtent particulièrement. Comblé d'honneurs et de gloire mais harrassé, il rentre le 28 mai à Francfort où l'attendent les siens. Une nouvelle terrible vint l'y surprendre : la mort subite de sa sœur Fanny. Il ne se remit jamais de ce chagrin. Il a senti cette perte d'autant plus vivement qu'elle avait été élevée dans l'art avec lui, qu'elle avait été son incessante confidente et l'avait pour ainsi dire divinisé. Avec elle partait « son beau génie, un morceau de lui-même ». « Si mon écriture te dérange dans ta douleur, écrit-il à Hensel, son beau-frère, jette ma lettre, car il n'y a rien de meilleur maintenant pour nous tous que de pleurer. Jusqu'ici nous avons été heureux ensemble. Une vie triste et sérieuse va commencer. Tu as rendu ma sœur très heureuse sa vie durant, comme elle le méritait. Je t'en remercie non seulement avec des mots, mais avec le regret de n'avoir pas fait moi-même davantage pour son bonheur, de ne l'avoir pas vue davantage, de n'avoir pas été plus souvent chez elle... Je suis si étourdi que je ne puis t'écrire comme il faut. Je n'ai pas le courage de quitter ma femme et mes enfants pour venir vous voir, sachant que je ne puis vous apporter ni aide ni consolation... Toutes les choses d'ici-bas nous paraissent indifférentes. Essayons d'apprendre à nous restreindre, mais notre vie aura sans doute atteint son terme avant que nous l'ayons appris. Pardonne-moi. Je devrais t'écrire différemment, mais je ne puis. Si tu as besoin d'un frère fidèle qui t'aime de tout son cœur, je suis là... Peut-être arriverons-nous sur cette terre encore

à être digne d'elle qui avait le cœur le meilleur et l'esprit le meilleur que nous eussions connus et rencontrés. »

En vain cette fois-ci cherche-t-il l'oubli dans le travail. Le souvenir de la morte le hante. A Interlaken, dans sa chère Suisse où il passe l'été, il compose le quatuor en *fa* mineur, une œuvre poignante et douloureuse, d'une grandeur désespérée.

Il rentre en septembre à Leipzig, avec sa femme, fatigué, vieilli, inconsolable. Il renonce à la direction du Gewandhaus, doit refuser de monter *Elie* à Berlin. En octobre, il semble aller mieux, peut assister à un concert où Joachim joue son concerto de violon, accepte pour novembre d'aller diriger *Elie* à Vienne avec Jenny Lind, pour qui il paraît avoir eu une flamme. Le 8 octobre il préside les examens du Conservatoire. Le 9, il va rendre visite à une amie, Mme Frege, pour arrêter avec elle la forme d'un cahier de lieder. Mme Frege quitte un instant le salon. A son retour elle trouve Félix sur le canapé, très mal, grelottant. Rentré chez lui, il a un nouvel accès, mains mortes, violentes douleurs de tête. Le 13, un mieux se déclare. Il peut écrire à son frère pour l'appeler auprès de lui : « Tu me feras plus de bien que mon amère médecine. » Le 28, il fait une courte promenade. En rentrant il est frappé d'une attaque qui se renouvelle le 3 novembre après d'atroces maux de tête. Il expire le 4 novembre sans avoir repris connaissance, entouré de sa femme, de son frère Paul, de David et de Moschelès. « Je meurs comme Fanny », avait-il dit quelques jours auparavant.

« Sa mort, note Robert Schumann dans son journal, est une perte irréparable pour tous ceux qui l'ont aimé et connu non seulement comme artiste, mais comme homme et comme ami. Le ciel l'enlève dans son plus bel éclat, à la fleur de l'âge. N'est-ce pas un bonheur de mourir ainsi ? »

Il était à son zénith, sentait lui-même qu'il ne saurait aller plus haut. Il est parti debout et radieux, avant qu'il ait pu prévoir une éclipse à sa gloire. Cette mort rapide fut le couronnement d'une existence sereine et noble à laquelle furent épargnées les difficultés des débuts, les tristesses et les désillusions d'une fin délaissée.

IV

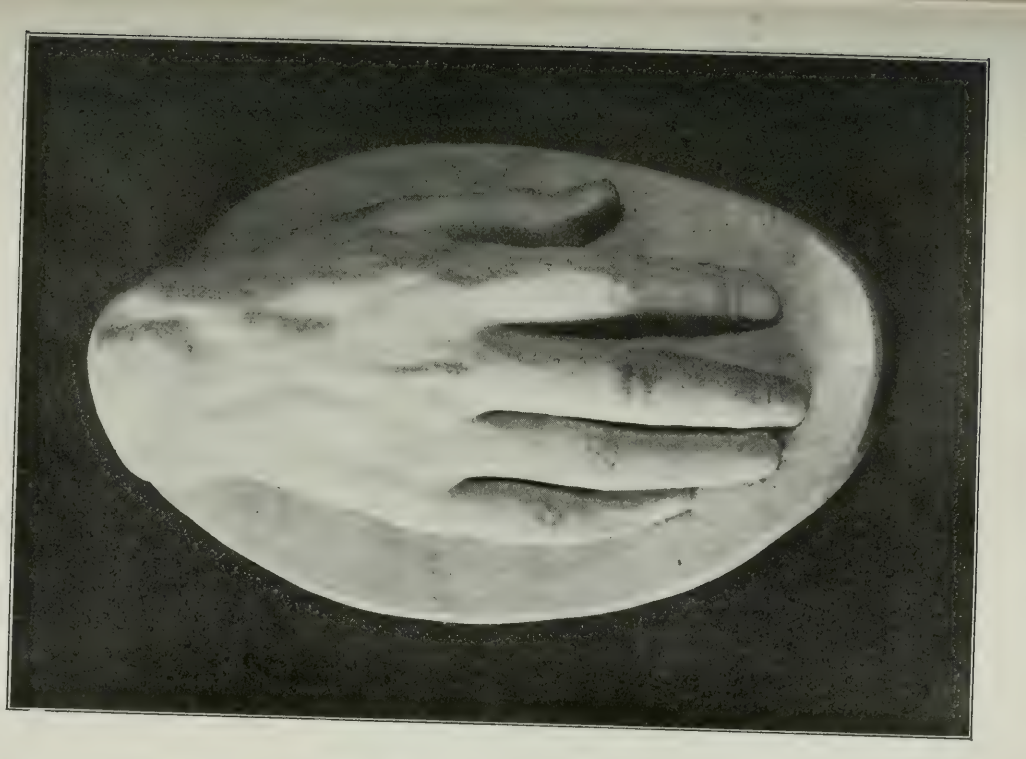
Félix Mendelssohn était de petite taille, mais élégante, agile et souple. Sa physionomie extrêmement mobile rayonnait de vie, de finesse ironique. La tête était fort belle. Il n'avait de juif que ce qui fait la beauté de ce type, sans aucune vulgarité : les traits délicats, le nez légèrement busqué, une bouche admirable, spirituelle, bien dessinée, le front haut, intelligent, encadré de cheveux abondants noirs et bouclés. Les yeux surtout largement fendus, d'un brun velouté frappaient par leur intensité et la profondeur du regard.

Il exerçait un attrait irrésistible sur tous ceux qu'il approchait. Ses succès étaient grands particulièrement

auprès des femmes. Il était du reste très sensible aux charmes du beau sexe, très attentif à plaire, adorait les bonbons, la danse, la bonne chère. « Toute la nuit, je me suis saoûlé de deux beaux yeux noirs et de bordeaux. » Ses aventures sentimentales n'ont jamais dépassé les limites d'un simple flirt. L'amour n'est pas pour lui « le dompteur de membres, qui ébranle et torture », mais bien plutôt le sentiment délicat « qui inonde le cœur et l'amollit ».

Brillant causeur, quoiqu'il zézayât fortement, galant cavalier, la vivacité de sa nature primesautière, son impressionnabilité lui gagnaient tous les cœurs. « Il a beau jouer la plus atroce musique possible, constate Marx, si c'est lui qui la joue, tout le monde est ravi ». De tempérament aisément irritable, d'une incroyable activité, il avait, comme réactif, une capacité de sommeil étrange. Dès qu'il se trouvait seul, inoccupé, il s'endormait aussitôt.

La vie de famille au sein de laquelle il s'est développé était, nous l'avons vu, d'un charme sans égal. Il semble, comme dans le monde enchanté des légendes, que toutes les fées propices et tutélaires se soient donné rendez-vous autour de son berceau, déposant, avec leur sourire lumineux, sur la tête du nouveau-né, chacune, un souhait que l'existence se chargea de réaliser harmonieusement. Son enfance s'écoula dans un rêve tissé d'or et de soie dont le souvenir suffit à embaumer sa carrière. L'amour admiratif dont l'entourèrent les siens aiguisa outre mesure sa susceptibilité. Le moindre signe d'indiffé-



MOULAGE DE LA MAIN DE MENDELSSOHN

rence, de tiédeur, l'apparence d'un échec le froissaient.

Il parle sans cesse de ces jours de bonheur « dont le ciel a été si prodigue envers lui ». La première douleur de sa vie est la mort de son père pour lequel il a l'affection la plus intense et la plus respectueuse. « Ma plus belle récompense, lui dit-il, est de vous voir parmi les auditeurs. Un mot d'éloge de vous me fait plus plaisir vraiment, me rend plus heureux que les applaudissements de tous les publics du monde. » Lorsqu'il rencontra sur son chemin la jeune fille qui devint sa femme, il retrouva dans son amour, dans le charme délicat de cette douce nature, l'exquise atmosphère parfumée à laquelle il était habitué. Il demeure comme par le passé heureux et serein. « Je n'aurais pas cru, trouve sa sœur Rebecca, que l'amour l'habillât si bien. »

Cependant cette existence facile menaçait de faire de Mendelssohn un dilettante. Mais il a de son père l'esprit d'ordre, un jugement très net, beaucoup de clarté et surtout beaucoup de bon sens. Il a horreur de la sentimentalité fausse de ses compatriotes, rit avec Gœthe des vagues aspirations des jeunes gens d'alors qui sont si mélancoliques. Il est toutefois sentimental et romanesque à la façon de Schiller qu'il aime, de Jean Paul dont il raffole, à la façon même du Tasse. Personne n'était plus exempt de prétention, plus modeste, plus boute-en-train, gai, rieur, badin. Durant une soirée musicale à Paris en 1832, chez le célèbre abbé Bertin, Clara Schumann le surprend au foyer des artistes en train, entre deux morceaux, de jouer à saute-mouton avec Hiller et

Chopin. Ses facéties et ses parodies musicales étaient le régal des réunions intimes. Car le rêveur, en lui, voisine avec l'humoriste, un humoriste bienveillant d'un enjouement irrésistible. D'un autre côté, il est excessivement sérieux, s'intéresse à tout, s'assimile tout. Rien n'échappe à son esprit d'observation. Chez cet être d'élite, le talent de compositeur n'est qu'un don de plus, ajouté à beaucoup d'autres.

Il est protestant et très religieux. La haute partie morale du christianisme le séduit. Il a la foi, profondément, sans phrase. Après la mort de sa sœur Fanny, c'est en Dieu qu'il cherche un refuge : « Que Dieu nous montre le chemin. Nul de nous ne peut voir la route et cependant elle existe, Dieu lui-même a ouvert la plaie, il daignera la fermer. Il n'y a rien à dire, rien à faire qu'à prier Dieu qu'il nous donne un cœur pur. »

C'est surtout par l'idée qu'il a du devoir qu'il est luthérien. « Chacun dans ce monde doit être honnête et utile ». Il a si fort le sentiment de la nécessité du travail, de l'obligation de profiter de chaque instant, qu'au retour de son voyage d'Ecosse il est pris de remords, se demande si tout ce temps où il a dépensé de l'argent et s'est amusé n'aurait pas pu être mieux employé. « Il n'y a de vrai que faire son devoir. Il faut être laborieux, ne haïr personne et laisser l'avenir à Dieu. »

Ce grand esprit fêté, adulé comme peut-être pas un, a au fond du cœur un respect infini du passé, de tout ce qui est beau et noble, respect des noms, des œuvres, de la tradition. Il a pitié des gens assez fous pour connaître

un génie comme Beethoven et ne pas l'honorer, ou de ceux qui ajoutent « des ritournelles à Fidelio et des trombones à certaines symphonies ». Il avait grandi dans la compagnie de Bach. Mozart et Beethoven, dont il se considérait comme l'héritier et qui étaient devenus sa propriété intellectuelle.

Il est romantique, non point à la façon des poètes chevelus de 1830. Il est romantique par la douceur attendrie, le goût de la nature romanesque, le culte de la petite fleur bleue, la mélancolie souriante, la rêverie sentimentale. Son cœur s'épanouit en face des paysages verts que la lumière atteint à travers des buées estompantes. En Italie, Venise l'impressionne surtout parce qu'il y arrive le soir et qu'il n'en perçoit qu'une vague silhouette rêveuse et poétique. Les Apennins tristes, blancs, chauves, le désenchantent. En face des cyprès, des lauriers et des myrtes, il regrette les hêtres, les tilleuls, les sapins et les chênes. La Suisse par-dessus tout le ravit. « Qu'est-ce donc que la sèche Italie, s'écrie-t-il, à côté de la Suisse fraîche et vivante ? » Il en aime la force, la grandeur, le mouvement. Il rit de la fade Helvétie littéraire, des *Jodeln* et des cors des Alpes sentimentaux. Son tempérament un peu mou a besoin de puissants contrastes. Les hautes Alpes l'enthousiasment. A cet intellectuel il faut la nature brutale, sauvage. « Je me rafraîchis au milieu des paysages. Qui ne connaît pas le bon Dieu le verra très clairement ici dans les Alpes. » Ses aquarelles les mieux réussies sont celles des voyages en Suisse. Quel-

ques-unes sont charmantes, quoique trop minutieusement exactes.

Ce romantique souriant a horreur de la passion qui déborde, du moi odieux qui s'étale, une incompréhension hostile du moyen âge. Ceci excepté, il est bien de la lignée des Brentano, des Tieck, des Schlegel.

L'extraordinaire faculté d'assimilation et d'adaptation du juif a fait de lui le plus absolument allemand des artistes, le seul, pourrait-on dire, qui ne soit qu'allemand, qui soit allemand avant d'être homme. L'Allemagne le séduit : « le pays que je désire comme centre d'influence et d'activité, c'est l'Allemagne. » Mais, en réalité, c'est le voyage d'Italie qui l'a mûri. Le contact avec la nature italienne, merveilleuse par son charme, par sa sobriété et ses belles ordonnances, le contact avec les œuvres des grands peintres classiques, avec l'esprit latin, lui ont laissé une impression définitive. Plus que la Suisse et ses montagnes, que l'Allemagne et ses chênes, que l'Ecosse et ses brouillards, la brune Italie acheva de développer cet esprit si profondément germanique.

Remarquez qu'il a une étrange aversion pour tout ce qui est français. En 1832, en plein mouvement romantique, ce qui se crée à Paris en art, en littérature, il l'ignore. Ses lettres ne sont pleines que de Kalkbrenner, de Herz ou de Cherubini, avec de grands éloges pour le Conservatoire. Il ne connaît d'Hugo que *Ruy Blas*, « une infamie » mauvaise à souhait. Du reste, il est très intransigeant. Berlioz, qui l'a beaucoup fréquenté à Rome,

après avoir énuméré ses belles qualités ajoute : « C'est un vrai porc-épic, dès qu'on parle de musique ; on ne sait par quel bout le prendre pour ne pas se blesser. » « Je me réjouis de rentrer en Allemagne, lit-on dans une lettre datée de Paris, où vivent des gens, des gens qui savent ce que c'est que l'art, qui ne louent ni n'admirent, ni surtout ne jugent, mais créent. » Ceci autour de 1830 !!!

Il n'a guère de compréhension pour ce qui se fait autour de lui, en dehors de lui. Chopin, qu'il appelle Chopinetto, Liszt un « virtuose, un incessant mélange de scandale et d'apothéose », Berlioz, il les dédaigne, non sans reconnaître leurs qualités. Il disait de Liszt « qu'il laisserait tout le monde en arrière, si les idées personnelles n'étaient pas l'essentiel ». Il admire l'art poétique et spirituel de Chopin, semble même pressentir en lui un réformateur de la littérature pianistique : « Il fait pour le piano ce que Paganini fait pour le violon, des choses que l'on n'aurait pas crues possibles », mais se hâte d'ajouter qu'ils s'entendent ensemble comme un Caïre et un Iroquois. Du reste, son bon cœur prend le dessus dès qu'il s'agit de rendre un service. Il facilite à Berlioz son concert à Leipzig, est très accueillant pour Chopin, charmant pour Liszt qu'il réconcilie avec les abonnés du Gewandhaus. Il n'accepte la direction de cet établissement qu'à la condition et sur l'assurance qu'il ne déplace personne. Il s'intéresse à tous les membres de son orchestre, obtient sans cesse pour eux des augmentations de traitement, use de son crédit en faveur des

jeunes, auprès des éditeurs, enfin, il est le plus sûr, le plus dévoué, le plus serviable des amis et des confrères.

Il a la réclame en dégoût. La manie d'élever des statues aux grands hommes le révolte. Ne vaudrait-il pas mieux, estime-t-il, au lieu d'entasser ainsi des pierres, payer davantage les pauvres instrumentistes qui crèvent de faim et mettre de la sorte les orchestres en état de bien exécuter les chefs-d'œuvre, monuments impérissables que les génies se sont construits à eux-mêmes avec ce qu'ils avaient de meilleur.

Sa correspondance, où éclate l'infinie variété de ses aptitudes, révèle un écrivain primesautier, curieux, intelligent, d'un esprit souple et riche, éminemment original.

Nature d'intellectuel dont le fond est une raison fine et vigoureuse, une délicatesse innée, une vivacité charmante associées à l'idéalisme transcendant de son grand-père qu'atténue une certaine dose de bon sens pratique, Mendelssohn est, cependant, surtout un musicien. Wagner, qu'on ne saurait accuser de partialité en sa faveur a dit de lui qu'il était « le plus grand musicien spécifique depuis Mozart ». Tout en lui se traduit en musique, s'exprime en musique. « Il fait chaud, les lilas sont en fleur, j'écris de la musique. Figurez-vous mon bonheur. » En face des grands maîtres vénitiens, devant le Titien surtout « qui a joui de la vie dans sa beauté et sa richesse, connaît la douleur la plus profonde et sait comment est le ciel... je sens, dit-il, la musique naître en moi... Je compose bien. C'est dans les tableaux,

Neunzehntes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig,

Donnerstag, den 3. März 1842.

Unter Direktion des Herrn Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Erster Theil.

Tongemälde für grosses Orchester, componirt von Aloys Schmitt.

Arie aus „Belisario" von Donizetti, gesungen von Fräulein Marx, Königl. Hof-Sängerin aus Dresden.

Sin la tomba è a me negata,
Sin le ceneri del figlio,
Ah! di lagrime il mio ciglio
Fonte eterna ognor sarà.
Pasto forse è il figlio mio
Delle belve o preda all' onda,

Zweiter Theil.

Symphonie in A moll von Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Neu, Manuscript.)

Nachricht. *Das 20. Abonnement-Concert ist Donnerstag den 10. März 1842.*

Einlassbillets zu ⅔ Thaler sind bei dem Castellan Ernst und am Eingange des Saales zu bekommen.

Der Saal wird um halb 6 Uhr geöffnet; der Anfang ist um halb 7 Uhr.

DÉBUT ET FIN D'UN PROGRAMME DE CONCERT DIRIGÉ PAR MENDELSSOHN

les ruines, les sourires de la nature que je trouve le plus de musique... Dans la campagne romaine, elle sonne et chante de tous côtés. » Une des demoiselles Taylor, dont les parents l'avaient reçu quelques semaines lors de son premier séjour en Angleterre, écrit à son sujet : « Je n'ai pas besoin de vous dire combien profondément il ressentait la beauté des montagnes et des forêts. Il ne les représentait pas avec le crayon, mais le soir ses improvisations musicales montraient ce qu'il avait éprouvé ou observé durant le jour. »

Cette intense nature musicale, l'étude passionnément admirative des grands maîtres du passé la fécondèrent. Il ne brisera aucune des formes traditionnelles, gardera le soin de la ligne, de la mesure, la peur des excès de la fougue et du style romantiques.

Par l'éducation qu'il a reçue, il est autre chose qu'un pur homme du métier. L'amas des sentiments acquis a étouffé en lui la spontanéité. Dans l'histoire de la musique, il apparaît le premier des intellectuels, et l'intellectuel en lui tue parfois l'artiste. Il raisonne ce qu'il fait autant qu'il le sent. Sa raison, toujours harmonieuse, met un frein aux emballements de sa fantaisie. Son imagination est tendre, point sensuelle, naturellement noble et bonne, d'une bonté que n'aiguisèrent point les luttes quotidiennes de la vie. Le vieux fond de moralité de sa nature donne à son œuvre ce cachet de calme serein incompatible avec la passion.

Le grand caractère de son art, c'est la probité, c'est de plus la distinction, le dégoût de ce qui est vulgaire et bas.

Rien ne l'impressionnant autant que la nature extérieure, sa musique est avant tout pittoresque. Il organise ses émotions et les rend en musique. Il raconte fréquemment « le plaisir qu'il a de composer le souvenir d'une chose vue ». Il extrait d'un paysage tout ce qu'il contient de rêverie, en exprime l'atmosphère sentimentale. Composer, c'est-à-dire penser en musique, est son délassement. « J'étais des heures entières à ne pouvoir m'éloigner de ma table, tellement me captivait le commerce avec les chers vieux hautbois, les altos qui vivent bien plus longtemps que nous et sont de si bons amis. »

Diriger deux mois le fatigue plus que d'écrire pendant deux ans. Ses succès de pianiste et de chef d'orchestre le rendent mélancolique. Il voit qu'il mange ainsi le meilleur de lui-même en *passager*. « Je suis un gai musicien, dit-il, qui fait diverses choses, veut faire beaucoup et voudrait tout faire... Je me sens si fort à l'aise en me mettant au travail que j'y reste le plus possible et y consacre tout le temps que je ne passe pas avec les miens... J'ai, en travaillant, un plaisir royal. Je vis ainsi de belles matinées. »

Il n'écrit une œuvre que lorsqu'elle a pris dans son cerveau, ses dispositions essentielles. Même achevée, il y revient sans cesse avec une minutie tatillonne de juif subtil et d'intellectuel qui affaiblit, à force d'en vouloir raffiner l'expression, l'émotion originale. « Si j'ai beaucoup de succès, c'est que je me soucie le moins possible de ce que les gens veulent, louent et payent, mais uni-

quement de ce que j'estime bon. » Il ajoute que les compositions où il a le moins pensé au public sont celles que le public préfère. « J'ai utilisé cette année pour moi, dit-il dans une lettre d'Italie, je suis bien plus riche en impressions et en expériences. Si j'ai vécu quelque chose de bien, cela finira par produire quelque chose de bon. » Un mot revient sans cesse sous sa plume : « Écrire de la musique, c'est faire son devoir... ce n'est pas pour le monde qu'on écrit, mais pour la satisfaction de sa conscience. » Il a le respect de l'art. « Il n'y a que ce qui jaillit du plus profond de l'âme qui vaille... Je prends la musique si sérieusement à cœur que je considère comme interdit de composer quoi que ce soit que je ne sentirais pas absolument. Ce serait, me semble-t-il, un mensonge, car les notes ont un sens aussi arrêté que les mots, plus peut-être ! »

Qu'est-ce donc que la beauté d'une œuvre d'art? « Simplement ce que j'ai exprimé de moi-même, car il faut mettre son cœur dans son travail... On ne saurait éprouver trop d'émotion. Celui qui sent doit sentir le plus qu'il peut et s'il en meurt, il n'y a point de mal, car il n'y a rien de plus vrai que l'émotion et la foi. Une plante ne saurait fleurir tant qu'elle en dépérisse, à moins qu'on ne la force et la maladie n'est pas une vraie floraison pas plus que la sentimentalité, la sensiblerie en sont du sentiment. »

Mais si l'émotion est le fond de l'œuvre d'art, il faut à son service le métier. Le métier seul n'est rien, l'émo-

tion seule ne produit rien. Quand l'artiste a acquis la maîtrise absolue, commence la vraie tâche : écrire selon son cœur, extérioriser ce qui bouillonne dans l'âme. Aussi Mendelssohn est-il un styliste merveilleux. Sa forme, ciselée laborieusement, sert de contrôle autant que d'expression à sa sensibilité.

L'homme, à son sens, a un but nettement tracé : cultiver ce qu'il y a de meilleur en lui, être le plus et le meilleur possible, manifester par ses actes ce maximum, cette excellence d'être pour sa satisfaction personnelle, au profit de l'humanité.

Les contemporains sont unanimes à louer les qualités de pianiste de Mendelssohn. Clara Schumann le met au-dessus de tous les artistes de son époque, même de Thalberg et de Liszt. Il est le représentant de la technique classique du piano. Il a horreur de la virtuosité qui est un but, non un moyen. A l'entendre on oubliait l'instrument ; c'était une révélation musicale, une conversation d'âmes. Bulow vante chez lui la musicalité et la conscience, l'observation rigide de la mesure, l'emploi circonspect et raffiné de la pédale. Joachim parle de son toucher chantant, de son extraordinaire souplesse de poignet, de son jeu lié, calme, toujours beau, d'une ampleur admirable. « Je me suis souvent dit, remarque Schumann, que Mozart devait jouer de la sorte. » Sa personnalité s'effaçait derrière l'œuvre qu'il interprétait. « Aucun sentiment qui tournât au bizarre, écrit la baronne de Gustedt, aucune dissonance qui ne se résolût harmonieusement, rien de ces tours de virtuosité

qui donnent le vertige. Hummel me semble avoir joué avec plus de feu et de passion, mais ne laissait pas comme Mendelssohn, l'impression que tout le cœur était dans son jeu. » Il lisait à première vue et réduisait une partition au piano avec une sûreté, une adresse stupéfiantes. « Aussi loin, comme il disait lui-même, que vont mes yeux, mes mains suivent. »

Il fut plus admirable chef d'orchestre encore. Il joignait à une rare intelligence des nuances, une compréhension, une autorité, une facilité prodigieuses. Il lutta contre les acrobaties à la mode en faveur de la musique. Son tort, dit-on, est d'avoir regardé uniquement en arrière. Etait-ce donc un tort en ce temps où jouer une fugue de Bach, dans un concert à Vienne, était quelque chose d'inouï, où, à Munich, les meilleurs pianistes semblaient ne pas se douter que Mozart et Haydn eussent écrit pour le piano, ne connaissaient Beethoven que par ouï-dire, traitaient Field, Hummel de classiques, alors que l'italianisme, « ce libertinage », triomphait dans toute l'Europe?

L'action militante contre la platitude, les tours de force ultramontains, datent de Chopin et de Mendelssohn. Celui-ci sentit, du reste, l'excellence du rôle qu'il fut appelé à jouer. Sa carrière était de composer; il désira ardemment laisser à d'autres le soin d'organiser, de diriger, mais il ne put se retirer sans compromettre sa cause qui devait devenir la bonne cause, la cause de tout le monde : l'exaltation du grand art, la lutte pour la bonne musique et sa diffusion.

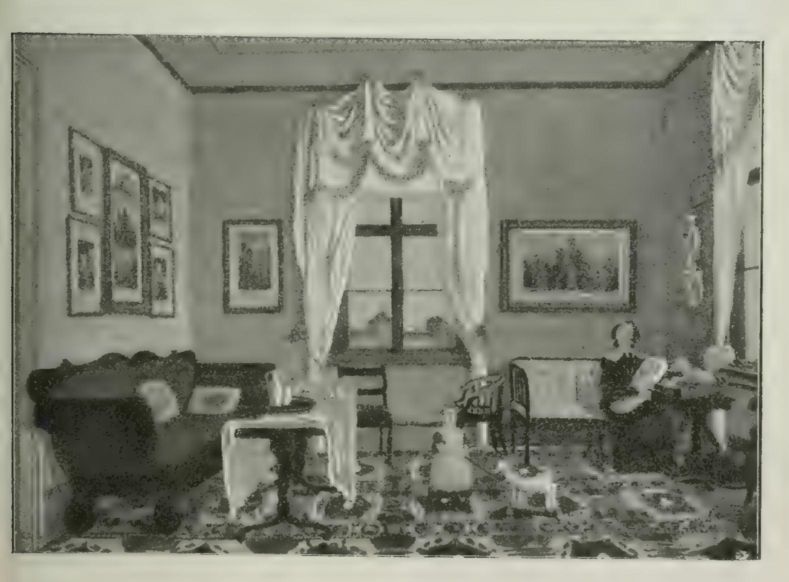
Ce n'est qu'après sa mort que se forma à Leipzig, la clique Mendelssohn, une clique réactionnaire, figée en une déplorable immobilité, hostile à toute espèce de mouvement, abîmée dans la contemplation de ce qui était loin d'être l'idéal du maître, des formules creuses et des moules usés. « Tout ce qui fut vraiment bon reste nouveau, avait dit le maître, et les œuvres nouvelles cependant doivent être différentes des anciennes puisqu'elles sortent d'hommes nouveaux et différents. »

V

L'œuvre de Mendelssohn est l'écho fidèle de son tempérament et de sa vie. Elle est infiniment variée et embrasse tous les genres.

Je ne saurais tenter, en ces quelques pages, de donner une idée complète de cette œuvre multiple, ni de l'analyser dans toutes ses parties. Je voudrais, toutefois, essayer d'en fixer les caractères saillants. Je remarque, dès maintenant, combien ce qu'il y a de meilleur, de plus vivant, de plus chaud, de plus savoureux, de plus sympathique parmi ses compositions sont celles de son premier épanouissement qui va de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* à la mort d'Abraham Mendelssohn. Avec *Saint Paul*, qui, à cette époque, était achevé dans ses grandes lignes, Félix a donné sa mesure. Le bonheur sans nuage de l'enfance et de la jeunesse, le contact radieux avec le monde, avec la vie pratique, l'activité

MAISON OU MOURUT MENDELSSOHN A LEIPZIG



CABINET DE TRAVAIL DE MENDELSSOHN A LEIPZIG
(D'après deux aquarelles de Mendelssohn.)

bienfaisante de Düsseldorf avaient excité heureusement son génie. La douleur, au contraire, ordinairement si féconde, semble avoir usé sa puissance créatrice. De plus les mille tracasseries de Berlin, le morcellement d'une incessante activité l'ont aigri, ont enlevé à sa fantaisie la sérénité, la spontanéité lumineuse, le charme nonchalant sans compenser ces qualités naturelles par plus de puissance et de maturité. La *Flûte enchantée*, *Don Juan*, le *Requiem*, la *Neuvième*, les derniers quatuors et les dernières sonates nous montrent Mozart et Beethoven en mouvement, pour ne pas dire en progrès, enrichis de tout leur passé ; si nous n'avions ni *Elie* ni l'*Ecossaise*, nous aurions deux belles choses en moins, mais Mendelssohn nous apparaîtrait le même, ces deux œuvres n'ajoutant rien d'essentiel à sa physionomie.

Félix Mendelssohn fut tout d'abord un pianiste. Si son écriture est très claire, facile, très *pianistique*, on y chercherait en vain la mise en valeur, l'exploitation des sonorités propres de l'instrument. Les morceaux de concert, caprices, rondos brillants sont pour la plupart dans le style empanaché de Weber, superficiels au possible, mais toujours bien construits, quoique sans réelle solidité. De nos jours, sous des doigts habiles, ils sont encore d'un effet certain sur le gros public. C'est la part de son œuvre qui répond au goût et aux exigences de son époque et a franchement vieilli. Il y conserve la technique classique du piano, celle de Hummel et de Moschelès, exigeant surtout une grande légèreté du poignet. Etant jeune, il avait infiniment de peine à

écrire un mouvement lent. Aussi ses andantes et ses adagios en gardent-ils quelque chose d'apprêté. Ce qu'il fait est net, léger, étincelant. « Ça sent le Scarlatti », disait Rossini du caprice op. 5 et du rondo op. 14, mais un Scarlatti ouaté de tendresse sentimentale. Dans ses sonates, comme dans toute son œuvre, les parties vraiment exquises et nouvelles sont les parties alertement enlevées. Même dans le genre de la variation qu'il cultivait « avec passion », les thèmes lents finissent par prendre une allure vive de gaieté aérienne fort caractéristique. Au lieu d'approfondir une idée, il est facilement porté à lui donner des ailes pour qu'elle s'envole.

Il créa ainsi le *scherzo*, qui est bien un badinage élégant, joyeux, teinté de rêve, assaisonné d'humour, dont le *rondo capriccioso* à 6/8 est l'un des types et le *scherzo* à 2/4 de l'*Ecossaise*, l'autre. C'est au fond le développement du scherzo de Beethoven, auquel il donne plus d'unité en fondant le premier mouvement avec le trio pour en faire un petit poème de fantaisie subtile et sentimentale.

Ses préludes et fugues sont dans la manière de Bach et surtout de Hændel, des merveilles de technique, mais sans forte originalité. Ce sont des œuvres péniblement échafaudées (le mot est de Clara Schumann), mais d'une saine venue. Celle en *mi* mineur par exemple est une belle chose. L'épanouissement du thème en un large choral sur lequel la fugue se termine est d'un effet grandiose fréquemment imité. Ses admirables *Variations sérieuses* sont le modèle d'un genre conven-

tionnel et froid, que son habileté et la sincérité de ses émotions ont su renouveler.

L'apport original de Mendelssohn dans la littérature pianistique, c'est la *Romance sans paroles* qu'il créa. Les Impromptus et les Moments musicaux de Schubert, certaines *Feuilles d'album* de Schumann, qu'il connut sans aucun doute, les Nocturnes de Field ont certainement contribué à faire naître le petit poème musical de Mendelssohn. La *Romance sans paroles* est quelque chose d'essentiellement allemand, une transposition du lied au piano, de la poésie intime, délicate, un peu flottante, sous une forme condensée. Mendelssohn comme Schubert, comme ses compatriotes en général, est volontiers long, a de la peine à finir. Il est aisé dans le *Lied ohne Worte* de résister à cette tendance, l'idée exprimée se passant tout naturellement de commentaires et de développements. « Une romance sans paroles, disait Bülow, est pour moi aussi classique qu'une poésie de Gœthe », et l'on sait, de reste, l'éloge qu'est, sous la plume d'un Allemand, le nom de Gœthe servant de terme de comparaison. Et l'éloge est à peine forcé pour ces délicieuses petites compositions, bâties sur un thème unique, sorte d'aquarelles musicales, aux tons discrets et harmonieux. Cependant, sous le charme, la poésie, la tendresse, la simplicité percent bientôt le procédé, la manière, la sentimentalité précieuse et de bonne maison où se fond le tempérament de Mendelssohn. Dès 1839 il se rendit compte que ce genre devient ennuyeux, qu'il l'a trop exploité et surtout qu'autour de lui on l'exploite trop. Il

en publia cependant encore deux recueils, l'op. 62 avec la *Chanson du printemps* et l'op. 67 avec la célèbre *Fileuse*.

Entre Schubert et Schumann, le lied de Mendelssohn apparaît fade et terne. Le texte n'est pour lui qu'un prétexte à écrire de la musique ; la forme strophique étroite, l'absence de relations entre le poème et la mélodie, le sans-façon avec lequel les vers sont mutilés s'y trouvent trop souvent. « Il ne fait pas de la musique sur les paroles, mais applique les paroles sur de la musique », ses accompagnements effacés ne font qu'indiquer l'atmosphère du morceau. Il s'inspire surtout du Volkslied, dont le mérite principal est de fixer par quelques notes l'ambiance sentimentale d'une poésie. Son lied a les qualités de son écriture, la phrase arrondie, la mesure, une tenue distinguée et de plus la sensibilité bourgeoise qui en fait la nourriture ordinaire des jeunes filles d'Outre-Rhin. J'en dis autant de ses romances à quatre voix destinées à être chantées en plein air et des duos pour deux voix égales dans la forme populaire dont la sentimentalité germanique fait son profit.

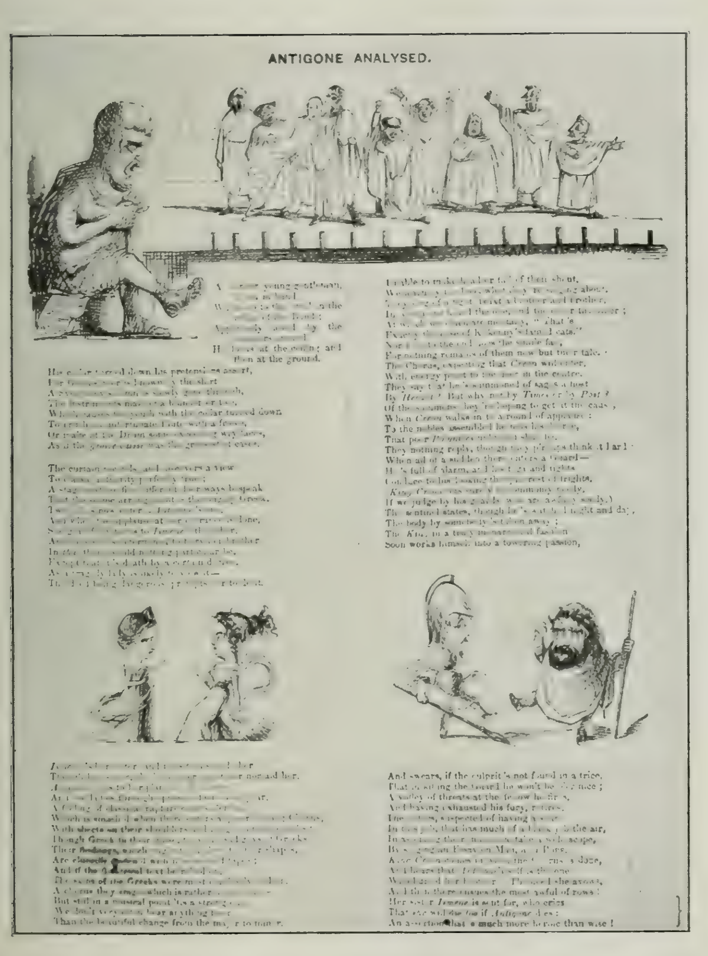
Toutes ces œuvres ont assis et prolongé la réputation de Mendelssohn et contribuent pour la plus grande part à le consacrer le plus populaire des grands musiciens chez les peuples de langue allemande, pour qui chanter seul ou à plusieurs, est un besoin, comme boire, manger et dormir et qui trouvent dans le genre aimable, sans grandes difficultés techniques, de la *romance sans paroles*, la réalisation de leur idéal d'art.

A ne considérer que le côté métier, sa musique de

chambre est incomparable, sonne délicieusement. Très attentif à l'effet désiré, Mendelssohn demande à chaque instrument tout ce qu'il peut donner sans effort, rien de plus. Son quatuor est d'une souplesse, en même temps que d'une ampleur rares. Les compositions dans lesquelles le piano a un rôle sont infiniment riches et brillantes. L'ensemble de l'œuvre de chambre a néanmoins beaucoup vieilli. Le voisinage de Schumann et de Brahms lui fait du tort, mais l'oubli presque complet où elle est tombée est fort injuste. Qu'il me suffise de rappeler l'admirable *octuor* op. 20 pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles, d'une architecture solide et d'une si grande variété polyphonique. L'*andante* est un bijou exquis, rêveur comme une chanson populaire, le *final* une merveille de légèreté alerte, spirituelle et primesautière. Parmi les quatuors à cordes, signalons plus particulièrement celui en *ré*, tout parfumé des joies de la lune de miel et celui en *fa* mineur, un de ses derniers travaux, écrit sous la douloureuse impression de la mort de Fanny et que le souvenir de cettedernière illumine et transfigure. Les autres étincellent de beaux passages, mais, chose rare chez Mendelssohn, manquent d'unité. Ils sont formés de morceaux accouplés ensemble, sans raison autre qu'un caprice d'intellectuel. A signaler encore les trios, l'op. 49 surtout, absolument parfait de forme, brillant et riche de mélodies, et les deux sonates de violoncelle. La musique de chambre semble avoir été pour Mendelssohn un délassement, ou mieux encore un essai pour trouver une forme adéquate à sa personnalité. Il cherche à renou-

veler la sonate, à la dégager de l'ornière traditionnelle et, comme toujours, l'effort porte particulièrement sur le troisième mouvement qui est tantôt le scherzo ou le menuet classique tantôt un intermezzo fantaisiste, tantôt enfin le scherzo caprice dont nous avons déjà parlé. Il notait ainsi au hasard de leurs éclosions, les émotions les plus diverses, de là le caractère fragmentaire, morcelé de plusieurs numéros et l'émouvante puissance de certains autres.

Il aurait voulu créer une musique religieuse, liturgique protestante, mais s'imagina que la seule musique religieuse possible est dans le catholicisme, où elle fait partie intégrante du service divin. Il rêva d'écrire une messe dans le sens des vieux Italiens qu'il instaura à Düsseldorf. « La musique religieuse ne doit pas être un moyen de recueillement, mais un langage qui parle. » Il a composé dans ce goût un *Tu es Petrus* pour chœur à cinq voix et orchestre, d'où la grandeur et l'unité sont absentes. Son *Lauda Sion* et l'*Ave Maria* pour ténor solo, chœur et orgue sont, par contre, justement célèbres. L'*Ave Maria* est d'un art contrapuntique consommé. Selon un procédé en usage dans l'église catholique, le ténor chante sa prière et le chœur, représentant la masse des fidèles, lui répond. Dans la seconde partie, à l'*Ora pro nobis*, le chœur se divise pour augmenter, ainsi, sa puissance polyphonique. C'est dans les Psaumes toutefois (le psaume 114, le psaume 46, le psaume 42, à son avis son chef-d'œuvre), pour soli, chœurs et orchestre qu'il approche le plus de l'idéal. Les



CARICATURE DU *Punch* A PROPOS DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION D'*Antigone* A LONDRES, 1845.

expériences de Düsseldorf où il avait sous ses ordres un chœur très nombreux, ont influencé considérablement ses idées sur la musique religieuse. Il se sert de grandes masses qu'il manie avec une rare aisance. Il crée ainsi de puissantes œuvres, superbement construites, inspirées à la fois des Italiens, de Bach et de Haendel, de Haendel surtout, dont la claire aisance, l'énergie grandiloquente et la rhétorique le séduisent. Si les procédés, les déploiements majestueux sont propres à l'effet voulu, la phrase mélodique demeure trop molle, trop doucereuse. Le grand défaut de cette partie de l'œuvre de Mendelssohn, c'est qu'elle n'a point le caractère religieux et ne se distingue en rien de sa musique profane. Son influence fut donc dans ce domaine totalement différente de ce qu'il l'aurait voulue. Les pâles exploiteurs de sa veine mélodique, délaissant sa grande architecture polyphonique, n'ont fait qu'affadir le chant. Les grâces élégiaques, les impuissantes et sensuelles tendresses des cantiques de mois de Marie ont en partie leur source dans les psaumes grandioses de Mendelssohn. Ce qui reste de lui dans ce domaine, ce sont de belles fugues et six admirables sonates pour orgue tout à fait classiques de tenue et de coupe.

Il n'a pu réaliser son désir d'écrire un opéra (je ne parle pas des *Noces de Gamache*, un essai de tout jeune homme, sans prétentions et qui ne s'est pas maintenu). Son intellectualisme est pour cela trop délicat, il est trop exigeant, trop tatillon. Il veut un chef-d'œuvre dramatique, un drame vivant et ne semble pas se douter

que c'est son rôle à lui de mettre une âme, du sang, des nerfs dans des corps de marionnettes. Mozart a pris ce qu'il avait sous la main et en a fait *L'Enlèvement au Sérail*, *Cosi fun tutte*, la *Flûte enchantée*. Mais Mendelssohn manquait de la passion nécessaire pour créer une œuvre dramatique.

Il a été cependant en relations avec une foule de dramaturges : Devrient, Immermann, Scribe, qui lui promit un arrangement de *La Tempête*. Sa sœur Fanny lui indiqua un jour les Niebelungen dont il s'occupa aussitôt (1840) activement et qu'il laissa. Lorsqu'aux dernières heures de sa vie il se mit à composer la *Loreley* de Geibel dont il n'était qu'à moitié satisfait, il commença par les passages lyriques, ce qui ne laisse pas d'être curieux. L'Ave Maria pour solo et chœur de femmes est charmant; très joli aussi le chœur des vignerons. Mais le final du premier acte surtout, où Loreley trahie se fiance au Rhin qui promet de la venger, est une des grandes pages de Mendelssohn, d'une hardiesse de coupe mélodique, d'une variété peu communes chez lui. Au concert, l'effet en est énorme.

Il est remarquable que Mendelssohn, chargé de la partie musicale des reconstitutions d'œuvres théâtrales que Tieck organisa en 1840, ne consent à s'en occuper que pour autant qu'il estime ces œuvres capables d'inspirations. Il a exprimé avec les moyens musicaux dont il disposait l'impression musicale qui pour lui se dégageait d'Antigone, d'Œdipe, etc. Ces œuvres restent en somme des œuvres de commande et d'occasion dans

lesquelles la fantaisie ailée de Félix se trouve en cage. La seule vraiment vivante est le *Songe d'une nuit d'été*. Les sensations, d'où quinze ans auparavant avait jailli l'ouverture, avaient été si profondes et si vives qu'il en retrouva aussitôt la source et qu'entre le travail de l'adolescent et de l'homme mûr, il est à peine possible de sentir une différence.

Le *Songe d'une nuit d'été*, c'est le poème de l'air embaumé, de l'âme obscure des soirs dorés et fleuris de l'été que la fantaisie du compositeur enveloppe d'une trame diaphane et lumineuse de musique. La partition est vraiment le chef-d'œuvre de Mendelssohn. Son tempérament tout entier s'y reflète : la tendresse sentimentale, la grâce féminine, le goût de la nature, l'imagination souriante. Le sujet lui-même appelle la musique et Shakespeare l'a répandue à profusion le long de sa pièce. L'œuvre de Mendelssohn est le commentaire obligé de la comédie du grand Anglais ; elle lui est absolument adéquate. De nos jours, elle n'a rien perdu de sa vérité ni de son charme, tandis que *Œdipe*, *Antigone* ou *Athalie* (dont on retient une *Marche des Prêtres*) sont oubliés depuis longtemps.

De même que l'ouverture est le résumé musical de toute la pièce, les intermèdes préparent les actes qu'ils précèdent. Rien d'exquis, de subtil, de ravissant comme le *Scherzo* et la *Danse des elfes* où bruit et s'agite le monde ailé des esprits de la nuit. Rien aussi de burlesque comme la *Marche funèbre* avec sa succession de quintes et son *fa* dièze tombant en plein *ut* mineur, ou

de poétique et de drôle à la fois comme l'*Incantation des lutins*, que précède l'admirable *intermède* en *la* mineur, une page chaude et passionnée peignant le moment où Hermia, cherchant Lysandre, se perd dans la forêt. Je ne parle pas de la *Danse des lourdauds*, ni de la *Marche nuptiale*, « la plus belle marche qui soit », en tout cas l'une des mieux faites et des plus originales. Le 3e acte se termine par le *Nocturne*, où Mendelssohn répand sur le couple des amoureux endormis la tendresse voluptueuse dont son cœur déborde. Les cors chantent une mélodie très douce qu'enlacent les claires arabesques des flûtes et des violons.

L'orchestre est pour Mendelssohn un instrument souple dont il acquit très jeune l'usage. Il en joue comme il joue du piano avec mesure retenue. Sa qualité saillante, c'est la clarté. Son orchestration a une transparence merveilleuse ; les lignes les plus reculées y apparaissent à la fois nettes et douces. Il ne cherche pas à l'enrichir d'effets nouveaux, de nouvelles combinaisons, de nouveaux timbres. Il estime qu'on peut tout dire avec le matériel laissé par les grands maîtres. Il emploie chaque instrument dans son caractère propre, se méfie des recherches purement pittoresques. La ligne mélodique a toujours une valeur essentielle et conserve la première place. Son coloris discret, savant, lui enlève toutefois ce qu'elle pourrait avoir de trop rigide, l'enveloppe de flou, sans en atténuer la grâce onduleuse et ferme. Il sacrifie tout à l'harmonie générale, à la beauté. Les purs romantiques sacrifiaient la beauté à l'expression

caractéristique. Mais Félix Mendelssohn est allemand, il représente les caractères moyens de la race en juif qu'il est, plus sûrement et mieux qu'un vrai Allemand : une mollesse envahissante au contact de laquelle la volonté s'endort, un vague brumeux, une sentimentalité rêveuse et fade, une profondeur creuse. Son art est un peu comme les paysages du nord qu'il admire et qu'il aime.

Dans la construction même de la symphonie, Mendelssohn s'écarte des pures formes classiques. Les deux motifs de l'*allegro* initial sont des lieder qui se répondent, plutôt qu'ils ne se développent ou se combinent. L'*andante* n'est ni le chant suave de Mozart, ni l'hymne de Beethoven, moins encore l'air à couplets de Haydn, mais une vraie romance sans paroles, une large mélodie très simple, s'épanouissant dès l'abord et que le compositeur présentera une ou denx fois, en accentuant sa mise en valeur. Comme dans les sonates pour piano et dans la musique de chambre, le *scherzo* ou le *menuet* sont largement développés. La légèreté de l'écriture pianistique de Mendelssohn est certainement pour une grande part dans les grâces aériennes de son orchestre.

La première de ses symphonies, en *ut* mineur, est charmante, mais peu caractéristique. On aurait tort d'en exagérer la portée. L'influence de Weber et de Mozart y pèse lourdement. J'en dirai autant de la symphonie en *ré* mineur dite *Réformation*, qui n'a d'intéressant que l'emploi dans le final du choral de Luther et le motif du Graal emprunté à l'Amen de la liturgie saxonne. Mendelssohn faisait bon marché de ces

deux œuvres, de la seconde surtout. « C'est un travail de jeunesse, que je ne puis supporter, je voudrais la brûler, elle ne sera jamais publiée. » Elle le fut après sa mort. « Le défaut, dit-il, autre part, de la *Réformation*, c'est que les idées sont intéressantes par leur signification plus qu'en elles-mêmes et pour elles-mêmes. » N'est-ce pas là le défaut de l'art germanique en général qu'on y attache trop d'importance à la signification, à la « profondeur » des idées artistiques ?

Le *Lobgesang*, qu'il appelle Symphonie-cantate, est une vaste composition pour soli, chœur et orchestre, précédée d'une introduction instrumentale en trois parties. Elle n'a rien de commun avec la neuvième symphonie, le plan même en est totalement différent. La Neuvième est une *symphonie* dans laquelle Beethoven se sert, pour élargir le final, de la voix humaine. Toute l'œuvre est la préparation de ce final, éclatante apothéose de la joie. L'œuvre de Mendelssohn est une cantate protestante. Les paroles en sont empruntées à la Bible. « Que tout ce qui respire loue le Seigneur. » La composition entière n'est que la paraphrase du mot de Luther qui lui sert d'épigraphe : « Je voudrais que tous les arts, la musique surtout, fussent au service de Celui qui les a créés. » Les thèmes de la cantate se trouvent déjà dans l'introduction. La première partie, d'une énergie rythmique rare chez Mendelssohn, n'est, de fait, qu'ampoulée. L'*allegretto* à 6/8 par contre est délicieux de grâce tiède et sentimentale. C'est une sorte de scherzo plus lent, voilé de mélancolie. Quant à l'*andante religioso*



FÉLIX MENDELSSOHN PAR SHADOW, 1835
(Le tableau appartient à M. Ernst de Mendelssohn-Bartholdy.)

c'est l'andante à 2/4, cher à Mendelssohn, banal par excès de simplicité. Le *Lobgesang* est un travail d'occasion, contenant de beaux élans, mais dont l'ensemble est apprêté et froid.

Restent l'*Italienne* et l'*Écossaise*, en *la* majeur et en *la* mineur. Il les a portées et travaillées simultanément. En 1829, dans la chapelle du palais d'Edimbourg et dans le château « où vécut et aima Marie Stuart », éclôt le premier germe de l'Écossaise, celui de l'Italienne, sous le ciel de Rome et de Naples en 1830. « Deux symphonies me hantent. L'Italienne fait de grands progrès. L'Écossaise m'échappe encore. Elles prennent de plus en plus une forme vivante. » Les thèmes principaux avaient jailli spontanément sous une vive impression. L'âme élégante, précieuse et douce de Félix, mais très sensible, vibrait fortement au premier heurt. Le travail chez lui, le souci de trop bien faire affadissait l'émotion. On pourrait dire que ce virtuose du métier n'a jamais été le maître absolu de la forme. Il y revenait sans cesse, par petites touches, en amollissait, à force d'élégance, la vigueur primitive. La symphonie italienne est délicieuse, ruisselle de mouvement, de chaleur, de lumière, d'air, de bruit. C'est la transposition musicale d'un paysage, vu par un rêveur satisfait, la seule œuvre, avec les chansons de gondoliers, inspirée directement par le ciel italien. Le *premier mouvement* n'a toutefois rien d'italien. On dirait la paraphrase d'un lied sans paroles. L'*andante* par contre, l'un des plus originaux, des moins mendelssohniens qu'il



ait écrits, semble un magnifique déploiement de pompes liturgiques, tel qu'il a dû en contempler fréquemment à Rome. Suit un ravissant *menuet* élégant et raffiné, puis le *saltarello* final, d'un mouvement endiablé, tout frémissant de passion, de couleur et de vie. La symphonie écossaise, au contraire, c'est un cœur qui chante la nature qui lui est chère, « les paysages tranquilles et solitaires de l'Ecosse » où la rêverie imprécise est à son aise, « où le silence sonne à travers le bruit ». La symphonie, écrite en *la* mineur, indique et accentue ce caractère, elle respire une mélancolie souriante, une grâce délicieuse. Le premier mouvement est préparé par un andante con moto. Il est d'une rare souplesse de forme. L'*adagio*, c'est la harpe d'Ossian, a-t-on dit, d'un Ossian étrangement romantique, dont la mélancolie rêveuse semble d'autant plus lourde, qu'elle contraste avec la légèreté sautillante et moqueuse du *scherzo* en 2/4, ce bijou du génie mendelssohnien. Le *presto* final est coupé deux fois par le souvenir d'un thème de la première partie et s'élargit, comme dans l'*ut* mineur de Beethoven, par un changement de rythme, en une puissante péroraison. Commencée en 1825, elle ne fut achevée qu'en 1842, longtemps après la publication des ouvertures, la partie la plus originale de l'œuvre orchestrale.

Le génie inquiet de Mendelssohn y cherche des voies nouvelles. Il s'inspire de la grande ouverture de *Léonore* de Beethoven. Ses ouvertures de concert deviennent une condensation de la sonate : deux ou

trois motifs, de caractère différent, qui se suivent et reviennent, après un développement plus ou moins long, sans reprise. « Au lieu, dit Liszt, de diviser l'œuvre en quatre mouvements divers, on en forme un tout homogène organique, inséparable, en une partie. » Mendelssohn créa ainsi le poème symphonique, et ses ouvertures ne sont pas autre chose. Toutes, elles sont l'expression musicale d'une impression littéraire ou pittoresque.

Il n'y a guère que les ouvertures de *Ruy Blas* et d'*Athalie* qui aient été composées pour précéder vraiment des drames. La première en date et la plus charmante, l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* est un ravissement. Mendelssohn venait d'avoir dix-huit ans quand il créa d'enthousiasme cette œuvre tissée d'humour exquise, de finesse et de grâce. Du coup l'ouverture de concert est née, qui sera le lien entre Beethoven et la musique à programme. C'est en somme un scherzo délicieux, une fantaisie aérienne, subtile, ailée, l'âme même du jeune artiste qui s'évapore. Quinze ans plus tard il retrouvera la même fraîcheur d'inspiration pour écrire la musique de scène de la comédie. Fanny écrit à ce propos : « N'est-ce pas un charme rare de cet homme rare que sa première œuvre de jeunesse, qui a fondé et répandu sa réputation, le glorifie à nouveau sous cette forme nouvelle. Nous nous sommes rappelé hier — à la première audition de Potsdam, — combien le *Songe* avait de tout temps pénétré notre vie, comment, à des âges différents, nous en avions vécu les différents rôles. Nous avons grandi

avec le *Songe*. Surtout Félix se l'est fait sien. Il a saisi les caractères que Shakespeare en son inépuisable fantaisie avait créés, il les a refondus et les a placés dans son art sur la même ligne que Shakespeare dans le sien. »

Si l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* est le frissonnement de l'âme de Mendelssohn parmi les siens, au moment de l'éclosion de l'adolescence, l'ouverture de *La Grotte de Fingal*, mieux et avec plus de spontanéité que l'*Écossaise*, est le frissonnement de son cœur en face des paysages écossais. Les vingt et une premières mesures sont improvisées, un jour d'août 1829, sur l'une des Hébrides. « Ce que j'ai de mieux à vous communiquer, écrit Félix à ses parents, est dans la musique ci-jointe. » Comme toutes ses œuvres, il l'a portée en lui des années. « Je ne puis donner les *Hébrides* ici (Paris 1832), car, comme je te l'écrivais, je ne les considère pas comme terminées. Le milieu en ré majeur est très bête et tout le développement sent davantage le contre-point que les mouettes et la morue salée, et ce devrait être le contraire. » C'est une rare merveille de pittoresque et d'orchestration. Il est en ce moment dans tout l'épanouissement de la joie de vivre, dans l'éblouissement de sa première rencontre avec le monde, son âme résonne en musique au contact de ce qu'il aime, de ce qu'il éprouve, et ce qu'il éprouve, ce qu'il aime, n'est point au-dessus de sa faculté d'expression. Toutes ces œuvres de l'ouverture du *Songe* à la *Belle Mélusine* sont de purs chefs-d'œuvre où la juste mesure domine, où la libre et gaie fantaisie n'est point encore étouffée

par une tâche trop lourde, par un esprit tatillon, jamais satisfait, ni engourdie par une sentimentalité fade, si fatale par la force même de son inertie. Mendelssohn n'eût-il laissé que ces quatre ouvertures, le *Songe d'une nuit d'été*, *Calme en mer et Heureuse traversée*, inspirée par une poésie de Gœthe, la *Grotte de Fingal*, « l'une des plus admirables œuvres musicales qui soient » selon Wagner, et la poétique légende de la *Belle Mélusine*, qu'il serait un grand maître de la musique.

Une œuvre délicieuse de fraîcheur et de charme et qui date du premier voyage en Angleterre est le *Retour de l'étranger*, sorte de féerie dramatique, intitulée Intermède pour soli, chœurs et orchestre, précédé d'un bijou d'ouverture que l'auteur appelait gentiment *sa révérence*. Mendelssohn y a mis toute la tendresse familiale qui remplissait son âme. Elle était tellement l'écho de l'intimité de sa vie d'enfant qu'il se refusa toujours à livrer cette page de son cœur au public. Le *Retour de l'étranger* ne parut qu'après sa mort. Il le composa à Londres en 1829 sur un texte de Klingemann et le destinait comme surprise à ses parents à l'occasion de leurs noces d'argent. C'est l'histoire romancée et sentimentale d'un fils absent et vivement désiré qui rentre à la maison paternelle sous un déguisement, ne se faisant reconnaître d'abord que de sa fiancée Lisbeth. Lorsque le talent de Félix se meut en pleine fantaisie, en des rêveries poétiques, l'œuvre qui en sort est exquise, parfaite et le *Retour de l'étranger*, pétri d'émotions vécues, est une chose savoureuse à souhait.

De la même époque date *La première nuit de Walpurgis*, sur le poème de Gœthe, que Mendelssohn appelle improprement ballade et qui est une vraie cantate pour sol, chœur et orchestre. Elle est achevée en Italie en 1831. Il la remaniera et la publiera en 1843, sous une forme un peu nouvelle et définitive. L'ouverture a la forme des ouvertures de concert, c'est un poème symphonique exprimant la lutte de l'hiver et du printemps. L'œuvre de Gœthe, d'une haute et obscure signification symbolique, devient sous la musique de Mendelssohn franchement lyrique. Il y a dans les vers du poète matière à de ravissants tableaux de nature, au sein des bois ombreux de cette chère Allemagne qu'il regrettait :

Mai rit, — la forêt n'a plus de glace — ni de guirlandes blanches,
La neige est loin, — sur les prairies vertes, — des chants aériens résonnent...

Il y a aussi des scènes fantastiques, des sacrifices druidiques... Là encore rien qui dépassât son impressionnabilité et sa puissance d'expression. Aussi son travail est-il demeuré justement au répertoire de toutes les sociétés chorales d'outre-Rhin.

Il me suffira de citer l'incomparable concerto de violon, composition admirable au point de vue de la technique de l'instrument et par elle-même, en tant qu'œuvre d'art. Mendelssohn, cette fois, a trouvé sa forme. A l'*allegro* initial plein de fougue et de jeunesse succède un *andante* d'une grâce délicieuse, le *final* ramène avec lui les esprits diaphanes du *Songe*, c'est un caprice où pétille toute la fantaisie délicate et lumineuse du com-



PAYSAGE SUISSE (GUTTANNEN-HASLITHAL)
(D'après une aquarelle de Mendelssohn, 1847.)

positeur. Décidément le royaume de Mendelssohn est le gracieux, le facile, l'ailé, le clair !

Nous voici enfin aux deux grandes œuvres de sa vie, *Saint Paul* et *Élie*, que séparent des années. Bauer et Schubring, théologiens tous deux, se chargèrent d'écrire, d'après les Actes des Apôtres, un livret d'oratorio ayant saint Paul pour héros. Le poème est divisé en deux parties : le martyre d'Étienne et la conversion de Paul, puis l'apostolat de ce dernier et de Barnabé jusqu'à leur départ de la communauté d'Éphèse.

Mendelssohn, lassé de ne point trouver de sujet d'opéra, se met d'arrache-pied à l'ouvrage. Il a pour exemple les grands oratorios de Bach et de Hændel. L'influence de J.-S. surtout est évidente, mais le caractère liturgique des Passions a empêché Mendelssohn d'apercevoir que l'oratorio est, à vrai dire, une épopée. Les Passions de Bach font partie du culte selon l'Église saxonne; ce sont des actes de foi, des œuvres d'enseignement et d'édification. Autour du *Cantor*, l'Évangéliste, chargé de réciter les textes sacrés en langue vulgaire, se groupent les divers personnages de l'action. Les événements du drame sont commentés au fur et à mesure par les chœurs dans des *chorals* d'une simplicité merveilleuse; les *airs* sont une autre sorte de commentaires moraux, présentés sous une forme moins naïve, plus mouvementée, plus lyrique.

Hændel écrivit ses oratorios pour les Anglais que le théâtre, depuis le puritanisme, n'attirait guère et qui avaient d'importantes sociétés chorales. Dans ces épo-

pées grandioses, sans action théâtrale, où les airs sont comme les monologues de la tragédie classique, où dominent les chœurs et les ensembles, Hændel rechercha surtout des effets de masse et de puissance.

Ces deux conceptions différentes du drame sacré, Mendelssohn s'efforça de les concilier dans *Saint Paul*. Son œuvre est artificielle, éclectique. Il prend inutilement à Bach les chorals qui n'ont que faire dans une histoire apostolique, distribue le récit à différentes voix, donnant parfois au récitant des membres de phrase des acteurs, pour ne point rompre le nombre ou l'harmonie. Les airs sont moins l'expression lyrique des émotions des divers personnages que de Mendelssohn lui-même, ce qui, du reste, n'enlève rien à leur intrinsèque beauté.

Il a mis dans cette œuvre toute son âme. « Le sujet de Paul est très musical, très sérieux. J'ai éprouvé, en l'écrivant, une immense joie. »

L'ouverture, bâtie sur le thème du choral « Réveillez-vous, crie une voix », accentue tout d'abord le point essentiel du poème : la conversion de Paul. La prédication et la mort d'Étienne forment la partie la plus dramatique de l'oratorio, avec le chœur plein de mouvement et de passion : « Cet homme ne fait que blasphémer contre Moïse et contre Dieu », l'air, devenu classique par sa sobriété et son élévation : « Jérusalem » et enfin la lapidation du diacre. Tout ceci n'est que la préparation de l'entrée de Saül que caractérise un très bel air « Châtie-les, Sabaoth ». La scène de la conversion,

annoncée par un solo d'alto : « Mais le Seigneur n'oublie pas les siens », est une trouvaille. Les paroles de Dieu sont chantées par un quatuor de voix de femmes, soutenues par les instruments à vent sur un léger trémolo des cordes. Le chœur qui suit, en style fugué, est dans la manière pompeuse de Hændel; le choral entendu dans l'ouverture lui sert de contraste et termine la première partie.

Tout le commencement de la seconde partie, le miracle qui rend la vue à Paul, le départ de celui-ci et de Barnabé, est purement lyrique ; c'est aussi l'endroit le plus faible de l'œuvre. L'action dramatique reprend avec les admirables chœurs des Juifs auxquels répond le choral : « O Jésus, vraie lumière ». Protégés par le Seigneur, Paul et Barnabé triomphent des ennemis de leur foi; dans une des dernières scènes, ils font leurs adieux à la communauté qu'ils quittent pour aller continuer leurs prédications. Un récitatif très court laisse entrevoir la mort glorieuse de l'apôtre des Gentils. L'oratorio s'achève magnifiquement sur une double fugue chorale : « Loue le Seigneur, ô mon âme ! »

L'apparition de *Saint Paul* est d'autant plus marquante qu'elle coïncide avec celle des *Huguenots* (1836). Meyerbeer est à l'apogée de sa gloire, Rossini triomphe, les compositeurs donnent en plein dans le clinquant à la mode. *Saint Paul* s'impose par sa grandeur et sa probité. C'est une œuvre d'art lentement élaborée, réalisée avec amour, par plaisir, par satisfaction personnelle d'auteur, sans aucune préoccupation du public ou

du succès. Elle est animée d'un souffle chaud et poétique qui ne se retrouvera plus dans les autres grandes œuvres du musicien. Il y déploie une maîtrise étonnante. Il a su fondre admirablement les sonorités de l'orgue et des masses chorales à celles de l'orchestre, il en tire des effets d'une indicible puissance. *Saint Paul* toutefois reste inférieur aux œuvres de Bach et de Hændel par son manque de spontanéité et la trop constante élégance de sa coupe mélodique. Là est le grand défaut de Mendelssohn ; il a du goût, mais trop constamment du goût. Rien de lassant comme l'éternel sourire de la distinction.

Après *Saint Paul*, il a divers projets. Il rêve d'un saint Pierre symbolique, une exaltation de la Pentecôte. Il abandonne bientôt ce sujet et s'occupe dès 1838 d'*Élie* dont Schubring lui bâtit l'ossature d'après l'Ancien Testament. Il veut un oratorio qui soit uniquement dramatique, sans tomber dans l'opéra ; rien du récit épique, la mise en action de la vie du prophète Élie. Il se le représente un prophète absolu, fort, zélé, méchant parfois, colère et sombre. Les personnages parleront et agiront et il en ressortira non un tableau, mais un monde vivant.

Élie n'est achevé qu'en 1846. Mendelssohn y a supprimé les chorals et le récit qui eût servi de fil conducteur à travers toute la partition. L'oratorio se découpe en scènes dramatiques, tissées d'éléments lyriques qui n'ont, entre elles, aucun lien. De là un morcellement de l'intérêt que les efforts du compositeur ne parviennent pas à atténuer. Il se rapproche décidément

de Hændel en demeurant moins théâtral. La scène entre Élie et les prêtres de Baal est d'une progression, d'une ampleur dramatique, d'une intensité musicale rarement atteintes. Superbe aussi le chœur : *Et le Seigneur passa*, si pittoresque et si riche. Le final prophétisant le christianisme est d'un puissant symbolisme tandis que d'autres parties, le dernier chœur par exemple en style fugué, ne sont qu'énormes.

Élie est considéré en Allemagne comme le chef-d'œuvre de l'oratorio au XIX[e] siècle. L'inspiration en est plus luthérienne encore que dans *Saint Paul*. Tout ce que l'âme pieuse de Mendelssohn avait de rêveries religieuses en elle, se trouve dans ces deux œuvres. Pour ma part, je préfère *Saint Paul*, bien plus jeune, plus vivant, plus homogène aussi, sentant moins l'huile, et « l'usure des jours ».

La personnalité d'Élie est décidément trop loin de nous, trop brutale, sa mentalité trop différente de la nôtre. Lorsque le prophète désabusé disparaît, on ne voit pas à quoi a bien pu servir son activité. Rien ne fait prévoir l'admirable final qui doit être le couronnement de l'œuvre, mais dont le lien avec le reste n'apparaît pas et qui n'est, en somme, qu'un magnifique hors-d'œuvre.

Les deux oratorios sont restés au répertoire courant des sociétés chorales des pays germaniques et ont gardé une vigueur, une force que trois quarts de siècle n'ont pas émoussées.

Si les quelques fragments d'un troisième oratorio, *Christus*, sont intéressants, ils ne souffrent pas la compa-

raison avec les mêmes scènes traitées si définitivement par J.-S. Bach.

J'ai essayé de donner une idée générale de l'œuvre de Mendelssohn. Le recul est suffisant pour la juger impartialement en dehors des polémiques diversement intéressées. Il fut le chantre de l'âme moyenne, de l'âme bourgeoise, des émotions douces, faciles et bonnes. Il vécut tout à son art, au-dessus des intrigues, des vilenies, des bassesses. Son existence harmonieuse fut épargnée par « l'inondation de passion qui ébranle et remplit », mais les éclaboussures de la vulgarité non plus ne l'atteignirent point. A la suite de Weber, il apporta la note pittoresque dans l'art allemand, ce qui le sauva du symbolisme sensuel et obscur de ses compatriotes. Si les Allemands toutefois aiment la nature, c'est pour les rêveries imprécises, les émotions infinies et indéfinies qu'elle procure. Et en cela, Mendelssohn est bien allemand. Si sa musique est pittoresque, elle l'est, pourrait-on dire, idéalement. Il l'a abstraite, isolée souvent de l'ambiance qui l'inspira. Quelles que soient les indications ou les exigences de ses programmes, elle est avant tout de la musique. La qualité du son, l'influence des timbres n'y entrent qu'accessoirement. Sa fantaisie n'est, en somme, pas fécondée par des particularités techniques, comme chez Schumann ou chez Chopin.

Le style de Mendelssohn agile, brillant, caressant, coule avec une abondance uniforme et facile. Il déborde d'une tendresse qui se répand en suaves périodes un peu molles, onduleuses et souples sans grande inten-



MONUMENT DE FÉLIX MENDELSSOHN A LEIPZIG, DEVANT LE NOUVEAU GEWANDHAUS

sité, mais d'un charme cossu de bonne maison. C'est le style élégant d'un grand écrivain trop constamment soucieux de bien faire, pétillant d'ironie fine, d'esprit, dont les émotions très vives et délicieusement poétiques ne sont pas toujours très profondes et que la crainte de ne pas exprimer tous les côtés d'une idée conduit souvent à délayer. Son élégance persistante va jusqu'à la préciosité et, Mendelssohn étant allemand et romantique, cette préciosité est sentimentale. Ce qui manque à sa mélodie c'est l'emportement du cœur, le bondissement des rythmes allègres ou violents, la splendeur sereine de la force consciente qui se domine.

L'influence de Mendelssohn fut considérable. Elle arrive jusqu'à nous à travers Gade, Schumann, qui ne s'en cache point, Brahms, Reinecke, Bruch, par Joachim qui organisa l'Académie royale de Berlin sur les plans même de Mendelssohn et fit de cette institution la citadelle des traditions conservatrices. En France cette influence pénétra par l'intermédiaire de Gounod, dont l'âme rêveuse et sentimentale, la nature tendre et romanesque s'épanouit délicieusement aux tièdes rayons mendelssohniens. Mais, on ne saurait assez le répéter, la partie la plus féconde de l'œuvre de Mendelssohn est celle de l'organisateur consacrant son activité à la restauration du grand art, à la diffusion de la bonne musique. Il apprit aux Allemands qu'ils avaient, en musique, une série d'artistes comparables à tout ce que le monde avait de grand, dans n'importe quel autre domaine. Non seulement l'Allemagne pouvait vivre de

son fonds propre, mais son excès de richesse lui permettait d'envahir. Il plaça Bach et Hændel en tête de son école, non pas le Bach des fugues instrumentales que Mozart et Beethoven avaient connu et aimé, mais le Bach des *Passions*. Il popularisa Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, montra qu'il est une musique germanique dont les qualités sont l'intensité du sentiment, la grandeur et l'admirable souplesse de la forme, si bien que nul art n'était arrivé à une perfection aussi riche et aussi féconde, à une grandeur plus sublime et plus tragique. Il fut le continuateur direct de Mozart et de Beethoven dans la lutte en faveur de l'art contre l'italianisme facile et séduisant. Il opéra ainsi une vraie renaissance dont le point culminant fut, en 1843, la fondation du Conservatoire de Leipzig, une institution où les jeunes gens pouvaient, à très peu de frais, apprendre avec leur métier la respectueuse admiration des monuments du passé.

Et cependant Mendelssohn était le tempérament le moins combatif du monde. Son mérite fut d'avoir su, par le seul rayonnement de son amour et de sa foi, la noblesse de son idéal, et sa valeur personnelle, imposer une idée, créer un mouvement.

Il mêla par les sociétés chorales, la vie même du peuple à cette renaissance artistique. S'il n'a pas créé les *Liedertafel*, leur épanouissement date de son intervention et sa musique est bien ce qui convient à la sensibilité bourgeoise et repue de ces sociétés. Il organisa tous les éléments épars, fut le nerf de cette masse molle

qu'est la collectivité germanique, lui insuffla une volonté. Si l'Allemagne musicale depuis trente ans vit de Wagner, elle vit autant de Mendelssohn. Celui-ci a préparé les voies, musicalisé les foules, leur a donné un cœur capable de s'emballer et de comprendre. Il est le père du *deutscher Sang*, du *chant allemand*, de la nationalisation de la musique, du chauvinisme artistique, du pangermanisme musical. Wagner n'eut qu'à se servir de l'instrument ainsi forgé, le patriotisme esthétique, dont il joua avec la virtuosité que l'on sait.

L'homme et l'artiste en Mendelssohn formaient un tout harmonieux au charme duquel nul de ses contemporains ne sut se soustraire. Ce charme séducteur qui se dégageait de sa personne, de sa conversation, de son jeu, embaume encore son œuvre. Ce qu'il en reste, après le tassement obligé des années, exhale un parfum pénétrant et subtil, fait de grâce, d'urbanité souriante, d'élégance un peu mièvre et de sincérité.

Son âge mûr fut le prolongement des rêves dorés de son enfance. L'existence entière de Félix Mendelssohn fut heureuse. « Je suis trop heureux, dit-il sans cesse, je jouis de la vie, je remercie le ciel. » Une enivrante ataraxie l'enveloppe et le berce. Il savoure son bonheur, s'abandonne aux pures jouissances intellectuelles et esthétiques. Parfois passe un nuage de mélancolie qui se fond dans un ciel baigné de bonté et d'optimisme. Sa mélancolie est de bon aloi, rêveuse, sentimentale, quoi qu'il en dise, d'une sentimentalité trop bien élevée, rendue exsangue par sa trop parfaite éducation. Il

demeura jusqu'à la fin une âme virginale et candide, dont rien ne pourra ternir l'uniformité blanche.

L'usage prédominant du mode mineur n'infirme en rien son tempérament optimiste. Il s'en sert surtout pour sa grande douceur, sa noblesse, son indétermination, qualités qu'il aime, comme il aime les paysages flous de l'Écosse et les belles légendes tristes et romanesques.

Si Mendelssohn fut un incomparable musicien dont l'âme s'exhalait harmonieusement au moindre heurt, il n'eut pas au même degré le « pouvoir illusoire inné à tout artiste », la faculté de sentir à la fois profondément et de se détacher de soi-même pour s'observer du dehors et faite la synthèse de ses émotions.

Ce qui a manqué à cet homme, dont la tendresse était inépuisable, le métier vertigineux, l'esprit largement ouvert, la culture vaste et sûre, le cœur généreux, l'âme noble, c'est l'éducation de la vie, l'éducation de la souffrance, le souffle puissant qui soulève, l'irrésistible passion qui transfigure, l'élan que donne la lutte, l'expérience complète de l'existence, toute la douleur et toute la joie. « Il faut aussi des feuilles sombres dans la couronne de la vie ! » Sa couronne à lui fut tressée de roses odorantes et claires, dont un génie trop bienveillant avait enlevé les épines.

BIBLIOGRAPHIE

Briefe aus den Jahre 1830-47 *von Félix Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig. 1899.
Acht Briefe von Félix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, 1871.
Nohl. *Musikerbriefe* (30 lettres de Mendelssohn). Leipzig, 1867.
Briefe an Jgnaz und Charlotte Moschelès, von Félix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, 1888.
Gœthe Jahrbuch XII Bd. 1891 (9 lettres de Mendelssohn).
Mendelssohn-Bartholdy (Karl). *Gœthe und Felix Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig. 1876.
Hiller (Ferdinand). *Félix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen,* Köln, 1874. — Trad. fr. de F. Grenier, Paris. s. d.
Hensel (S.). *Die Familie Mendelssohn.* 3 vol., Berlin, 1879.
Sergy (E.). *Fanny Mendelssohn*, d'après les mémoires de son fils. Paris, 1888.
Devrient (Eduard). *Meine Erinnerungen an Félix Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig, 1869.
Moser (A.). *Joseph Joachim.* Berlin, 1858.
Reissmann (Aug.). *Félix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben und seine Werke.* Leipzig. 1893.
Lampadius (Dr. W.-A.). *Félix Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig. 1886.
Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter, 6 Bde. Berlin, 1833-34.
Wolff (Ernst). *Mendelssohn « Harmonie ».* Berlin, 1906.
Schumann (Robert). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.* Leipzig (Reclam).
Litzmann. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben.* 2 vol., Leipzig.
Selden (Camille). *La Musique en Allemagne. Mendelssohn.* Paris, 1867.
Barbedette (H.). *Félix Mendelssohn-Bartholdy, sa vie et ses œuvres.* Paris, 1868 (Ménestrel).
Benedict (Jules). *A Sketch of the Life and Works of the late Felix Mendelssohn-Bartholdy.* London, 1853 (2nd. éd.).
Bellaigue (Camille). *Les Maîtres de la Musique.* Mendelssohn. Paris, 1907.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE MENDELSSOHN[1]

ŒUVRES RELIGIEUSES

Op. 36. — SAINT PAUL, oratorio. 1re audition 22 mai 1836. Dusseldorf.

Op. 70. — ÉLIE, oratorio. 1re audition juillet 1847. Londres.

Op. 97. — CHRISTUS (fragments), oratorio. 1847.

Op. 31. — Psaume 115, pour chœur, soli et orchestre, 1830.

Op. 42. — Psaume 42, pour chœur, soli et orchestre, 1837,

Op. 46. — Psaume 95, pour chœur soli et orchestre, 1838.

Op. 51. — Psaume 114, pour chœur à 8 voix et orchestre, 1839.

Op. 52. — *Lobgesang* (symphonie cantate), 1840.

Op. 73. — *Lauda Sion* pour chœur, soli et orchestre. 1re audition 11 juin 1846.

Op. 91. — Psaume 98, pour chœur, à 8 voix, soli et orchestre, 1844.

Op. 96. — *Hymne* pour alto, solo chœur et orchestre.

Op. 111. — *Tu es Petrus* pour chœur à 5 voix et orchestre, 1827.

Donne-nous la Paix, prière pour chœur et orchestre, 1831.

Op. 23. — Pour chœur, solo et orgue, 1830 :
  a) *Du plus profond de l'abîme.*
  b) *Ave Maria.*
  c) *Au milieu de la vie*

Op. 39. — 3 motets pour voix de femmes et orgue, 1830.

Op. 69. — 3 motets pour chœur et solo, 1846.

Op. 78, I. — Psaume 2, chœur et solo sans accompagnement.

Op. 78, II. — Psaume 43, chœur et solo sans accompagnement.

Op. 78, III. — Psaume 22, chœur et solo sans accompagnement.

Op. 79. — 6 antiennes pour chœur à 8 voix.

Op. 112. — 2 chants religieux pour chant et piano.

Op. 115. — 2 chœurs religieux pour voix d'hommes.

[1] L'œuvre de Mendelssohn comprend 121 numéros plus une vingtaine de pièces sans chiffres. Tout ce que le compositeur a publié lui-même va jusqu'au n° 73. Le reste a pris place dans le catalogue au fur et à mesure de la publication, et comprend plusieurs compositions que l'auteur avait jugé bon de ne pas livrer au public. Je me sers du catalogue par catégories arrêté par la maison Breitkopf et Haertel à Leipzig. qui a édité l'œuvre complète de Mendelssohn. Les dates indiquées, à moins de remarques spéciales, sont celles de la composition. Les œuvres de première jeunesse, — symphonies, quatuors, l'opéra *les Deux Neveux*, ainsi que nombre de fragments, ceux d'*Œdipe-Roi* par exemple, non encore publiés, — ne sont pas comprises dans ce catalogue.

Op. 116. — Chant funèbre chœur mixte.

Op. 121. — Hymne et répons pour voix d'hommes et orgue.

3 chants religieux. alto, chœur, orgue.

Te Deum; solo, chœur, orgue.

Psaume 100, chœur mixte.

Gloire à Dieu, double chœur mixte.

Sanctus — —

Kyrie — —

Prière du soir, chœur mixte, 1833.

ŒUVRES DRAMATIQUES. ŒUVRES VOCALES AVEC ORCHESTRE

Op. 10. — Les Noces de Gamache, opéra comique en 2 actes. 1re audition 27 avril 1827. Berlin.

Op. 89. — Le Retour de l'étranger, intermède et féerie dramatique, en un acte. 1re audition 25 décembre 1829, dans la maison paternelle.

Op. 98. — Loreley, fragments d'opéra, 1847.

Op. 55. — Musique pour l'*Antigone*, de Sophocle, 1843.

Op. 61. — Musique pour le *Songe d'une nuit d'été*. 1re audition 14 octobre 1843. Potsdam.

Op. 74. — Musique pour l'*Athalie*, de Racine, 1845.

Op. 93. — Musique pour l'*Œdipe à Colonne*, 1845.

Op. 60. — *La première nuit de Walpurgis*, ballade pour chœur, soli et orchestre, définitivement achevée en 1843.

Op. 68. — *Hymne de fête « Aux artistes »*, d'après Schiller, pour chœur, soli, orchestre, 1846.

Op. 94. — Air de concert pour soprano et orchestre, 1834.

Hymne de fête pour le Centenaire de l'invention de l'imprimerie.

ŒUVRES INSTRUMENTALES

Orchestre.

Op. 11. — 1re Symphonie, en *ut* min. 1re audition 25 mai 1829.

Op. 52. — 2e Symphonie-cantate (Lobgesang), en *si* bémol. 1re audition 15 juin 1840.

Op. 56. — 3e Symphonie, en *la* mineur (Ecossaise). 1re audition 3 mars 1842.

Op. 90. — 4e Symphonie, en *la* majeur (Italienne). Mars 1833.

Op. 107. — 5e Symphonie, en *ré* mineur (Réformation), 1829-1830.

Op. 21. — Ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Août 1826.

Op. 26. — Ouverture de la *Grotte de Fingal* (*Les Hébrides*). 1re audition 14 mai 1832.

Op. 27. — Ouverture du *Calme en mer et Heureuse traversée*, 1828.

Op. 32. — Ouverture de la *Belle Mélusine*, 1833.

Op. 95. — Ouverture de *Ruy Blas*, 1839.

Op. 101. — Ouverture (Trompeten-Ouverture), 1825.

Op. 22. — *Caprice brillant*, en *si* mineur, 1831.

Op. 25. — Concerto pour piano et orchestre, *sol* mineur, 1831.

Op. 29. — *Rondo brillant*.

Op. 40. — Concerto pour piano et orchestre, *ré* mineur, 1839.

Op. 43. — *Sérénade et allegro giojoso* en *ré*, avril 1838.

Op. 64. — Concerto pour violon et orchestre, 1844.

Musique de chambre

Op. 20. — 1 Octuor pour 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles. 1825.

Op. 18. — 1er Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, 1826 et 1832.

Op. 87. — 2e Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle.

Op. 12. — 1er Quatuor, *mi* bémol, 1828.
Op. 13. — 2e Quatuor, *la* mineur, 1827.
Op. 44, I. — 3e Quatuor, *ré* majeur, 1838.
Op. 44, II. — 4e Quatuor, *mi* mineur, 1837.
Op. 44, III. — 5e Quatuor, *mi* bénol. 1838.
Op. 80. — 6e Quatuor, *fa* mineur, 1847.
Op. 81. — 7e Quatuor (andante, scherzo, caprice, fugue), 1827.
} Quatuors à cordes.

Op. 110. — Sextuor pour piano, violon, 2 altos, violoncelle et contrebasse, en *ré*, 1824.

Op. 1. — 1er Quatuor en *ut* mineur, 1822.
Op. 2. — 2e Quatuor en *fa* mineur, 1823.
Op. 3. — 3e Quatuor en *si* mineur, 1824.
} Piano, violon, alto et violoncelle.

Op. 49. — 1er Grand trio en *ré* mineur, 1839.
Op. 66. — 2e Grand trio en *ut* mineur, 1845.
} Piano, violon, violoncelle.

Op. 4. — Sonate pour piano et violon en *fa* mineur, 1823.

Op. 45. — 1re Sonate pour piano et violoncelle, *si* majeur, 1838.

Op. 58. — 2e Sonate pour piano et violoncelle, *si* majeur, 1843.

Op. 17. — Variations concertantes pour piano et violoncelle, *ré* majeur, 1828.

Op. 109. — Romance sans paroles pour piano et violoncelle, *ré* majeur, 1845.

Piano.

Op. 83. — Andante et variations, en *si* majeur, à quatre mains.

Op. 92. — Allegro brillant, en *la* majeur, à quatre mains, 1841.

Op. 5. — Caprice, *fa* dièze mineur, 1825.

Op. 6. — 1re Sonate, *mi* majeur, 1827.

Op. 105. — 2e Sonate, *sol* mineur, 1827.

Op. 106. — 3e Sonate, en *si* majeur, 1827.

Op. 7. — 7 morceaux de caractère, 1827.

Op. 14. — Rondo capriccioso, en *mi* majeur, 1825.

Op. 15. — Fantaisie, en *mi* majeur, 1829.

Op. 16. — 3 Fantaisies ou caprices, en *la* majeur, *mi* majeur, *mi* mineur. 1829.

Op. 28. — Fantaisie (sonate écossaise), *fa* dièze mineur, 1829.

Andante cantabile et presto agitato, *si* mineur.

Etude et Scherzo, en *fa* mineur

Chant de Gondolier, *la* majeur.

Scherzo et capriccio, *fa* dièze mineur.

Op. 33. — 3 caprices, *la* mineur, *mi* majeur, *si* mineur, 1834.

Op. 35. — 6 préludes et 6 fugues, 1837.

Op. 54 — 17 variations sérieuses. 1841.

Op. 72. — 6 scènes enfantines, 1846.

Op. 82. I. — Variations.

Op. 83. II. — Variations.

Op. 104. — 3 Préludes et 3 études.

Op. 117. — Feuille d'Album, romance sans paroles, en *mi* mineur.

Op. 118. — Caprice, *mi* majeur.

Op. 119. — Perpetuum mobile, *ut* majeur.

Prélude et fugue, *mi* mineur.

2 pièces de piano, en *si* majeur et *sol* mineur.

Romances sans paroles :

Op. 19. — 6 romances, cahier I.
Op. 30. — 6 — — II.
Op. 38. — 6 — — III.

Op. 53. — 6 romances. cahier IV.
Op. 62. — 6 — — V.
Op. 67. — 6 — — VI.
Op. 85. — 6 — — VII.
Op. 102. — 7 — — VIII

Orgue.

Op. 37. — 3 préludes et fugues, *ut* mineur, *sol* majeur, *ré* mineur, 1837.
Op. 65. — 6 sonates et fugues, 1844-1845.

Instruments à vent.

Op. 24. — Ouverture, en *ut* majeur, 1824.
Op. 103. — Marche funèbre, *la* mineur.
Op. 113 et 114. — 2 morceaux de concert pour clarinette et cor de basset, accompagnement de piano.

ŒUVRES VOCALES

a) *Pour soprano, contralto, tenor, et basse*

Op. 41. — 6 lieder.
Op. 48. — 6 —
Op. 59. — 6 —
Op. 88. — 6 —
Op. 100. — 4 —

b) *pour 4 voix d'hommes.*

Op. 50. — 6 lieder.
Op. 75. — 4 —
Op. 76. — 4 —
Op. 120. — 4 —
Ersatz für Unbestand.
Nachtgesang.
Stiftungsfeier.

c) *Pour 2 voix avec accompagnement de piano.*

Op. 63. — 6 duos.
Op. 77. — 3 —
3 chants populaires.
Chansons de Ruy Blas avec instruments à cordes.

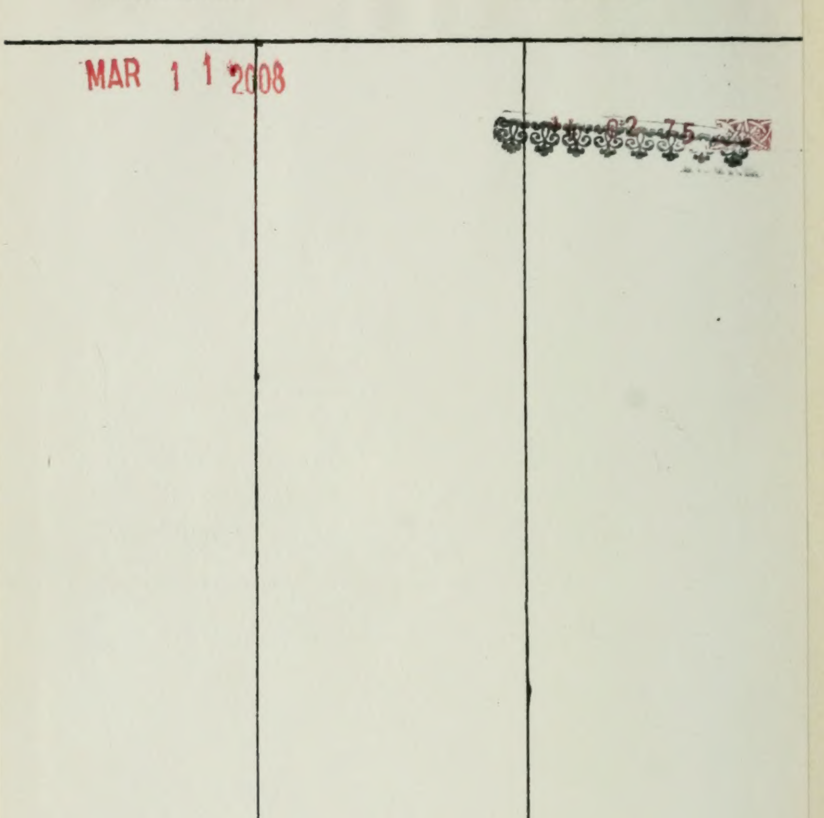
d) *Pour 1 voix avec accompagnement de piano.*

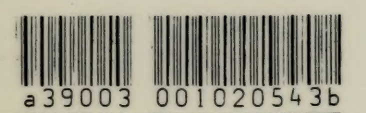
Op. 8. — 12 chants, 1827.
Op. 9. — 12 lieder, 1829.
Op. 19. — 6 chants, 1830.
Op. 34. — 6 — 1834.
Op. 47. — 6 lieder, 1839.
Op. 57. — 6 — 1841.
Op. 71. — 6 — 1842.
Op. 86. — 6 chants, 1842-1847.
Op. 99. — 6 —
3 chants pour voix grave, op. 84.
2 romances de lord Byron.
2 chants pour voix grave.
2 chants.
La couronne de fleurs.
Les plaintes de la jeune fille.
L'Adieu du marin
Warnung vor dem Rhein.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due
MAR 11 2008


a39003 001020543b

